ISSN 0130-3031

Декоративное искусство СССР

4 257 1979



Есть что-то глубоко знаменательное в том, что величайшая стройка эпохи социализма Байкало-Амурская магистраль вступает в стадию наибольшего размаха в год 50-летия первой пятилетки. Великое значение десяти пятилетних планов, которые осуществила наша страна, не только в народнохозяйственном содержании, не только в феноменальных успехах научно-технического прогресса. Их великое значение и в том, что в процессе их осуществления впервые в истории было выработано новое коммунистическое отношение к труду, труд стал подлинным подвигом коллективного творческого созидания.
Строительство Байкало-Амурской магистрали по масштабам задач, темпам работ, материально-технической оснащенности труда является не только прямым продолжением научно-технических и хозяйственных достижений прошедших 50 лет пятилетних планов, но и непосредственным преемником великих традиций трудового энтузиазма, родившихся в первый же год первой пятилетки.
Строительство Байкало-Амурской магистрали вступает в стадию формирования архитектурно-пространственной среды городов и поселков, запланированных в осваиваемом регионе.
Каким будет художественно-пластический облик этих городов и поселков, их вокзалов и станций, дворцов культуры и клубов, школ, детских садов, спортивных сооружений, площадей, улиц, парков во многом зависит от той роли, которая будет определена художнику при формировании архитектурно-пространственной среды. На пленуме СХ СССР, проходившем в ноябре прошлого года, была четко сформулирована позиция советских художников по отношению к эстетической стороне архитектурно-пространственной среды городов и поселков БАМа: «Необходимо объединить все то, что делается и будет делаться там, единой художественно-пластической пространственной идеей с тем, чтобы превратить эту трехтысячекилометровую трассу в невиданный по размаху архитектурно-художественный ансамбль, в котором свое место найдут и язык природы, и мастерство живописца, и талант градостроителя».

Редакция провела беседу с главным архитектором БАМа, заместителем председателя Госстроя РСФСР Владимиром Александровичем Бутузовым об эстетических проблемах архитектурно-пространственной среды городов и поселков БАМа.

Панорама строительства поселка Таюра



БАМу — генеральное художественное решение

Ответы Главного архитектора БАМа В. А. Бутузова на вопросы «ДИ СССР»

Вопрос
Байкало-Амурская магистраль — это не только «километры», но и «этажи». «Дорожная» сторона стройки подробно освещается в центральной и местной печати, на радио и телевидении. Расскажите, пожалуйста, об «этажах» БАМа. В каком состоянии находится строительство сегодня?

Ответ
Да, БАМ — это не только несколько тысяч километров железной дороги. БАМ, по крайней мере в первой очереди освоения прилегающего к магистрали района, это около 60 городов и поселков, сотни промышленных предприятий, сельскохозяйственных комплексов и т. д. Эта не менее масштабная сторона стройки только сейчас и начинает по-настоящему разворачивать свои мощности. Прошедшие годы были для «этажей» БАМа периодом закладки фундамента. Прокладывались коммуникации, развертывалась строительная индустрия, шло вспомогательное строительство. На месте будущих городов и поселков возникли временные населенные пункты. Теперь этот, как говорят строители, нулевой цикл завершается, уже полным ходом идет формирование «капитальной» архитектурно-пространственной среды. Общественные учреждения, клубы, столовые, школы, детские сады, жилые массивы, спортивные сооружения начинают обретать свой постоянный архитектурный облик, предусмотренный их проектами.

Вопрос
А в чем особенности архитектурно-проектной работы для БАМа и каковы функции главного архитектора БАМа?

Ответ
Масштаб строительства на БАМе очень велик, отсюда и беспрецедентный объем проектной работы, который требуется выполнить для этой стройки. Никакая проектная организация не смогла бы в нужные сроки осуществить такую работу. Поэтому ее пришлось распределить по десяткам проектных организаций всех союзных республик.
На определенном этапе возникла необходимость в координировании и корректировке этой работы с позиций единства и цельности архитектурного облика осваиваемой зоны. Поэтому для проведения единой градостроительной и технической политики в застройке городов и поселков БАМа и для обеспечения высокого уровня архитектурных, технических и экономических решений генеральных планов, проектов детальной планировки и застройки городов и поселков и был в прошлом году создан отдел по делам строительства и архитектуры БАМа Госстроя РСФСР и установлена должность заместителя председателя Госстроя РСФСР главного архитектора БАМа.

Вопрос
А если перевести эти функции и задачи с административного языка на архитектурный, то речь вероятно идет о...

Ответ
То речь идет о БАМе как **едином территориально-градостроительном ансамбле,** об архитектурно-пространственной среде, об органичном и индивидуальном облике каждого города и поселка. Как раз сейчас и наступает стадия тонкой доводки генеральных планов и проектов. Дело в том, что прошедшие годы непосредственного практического освоения края, знакомство с конкретными местными особенностями строительства и жизненными условиями позволили накопить проектировщикам и строителям большой важный опыт, который нужно теперь внести в готовые проектные разработки. Это вполне закономерно.

Вопрос
Какие же поправки внес накопленный опыт в проектные разработки?

Ответ
Кустовое совещание, посвященное проблемам планировки, застройки и качеству жилищно-гражданского строительства городов и поселков на БАМе, проходившее в городе Тынде в августе прошлого года, четко сформулировало общие недостатки в проектировании и осуществлении строительства. Так, наряду с рядом удачных решений в отдельных генеральных планах и проектах детальной планировки были допущены схематизм и шаблонность, проявилось несоответствие проектных решений местным условиям. Имели место такие недостатки, как заниженная плотность застройки, немасштабность площадей и улиц, имитация проектных решений, характерных для больших городов, необоснованное проектирование многоэтажных жилых домов для поселков с небольшой численностью населения. Отдельные проекты благоустройства и озеленения были разработаны без учета местных условий, в них не предусматривались меры по сохранению таежной флоры, не учитывалась возможность ведения подсобного хозяйства, использование местных строительных материалов, в частности дерева.

Вопрос
Концепция синтеза архитектуры с монументальным и декоративно-прикладным искусством, которая лежит в основе нашей практики формирования архитектурно-пространственной среды, подразумевает начало совместной работы художника и архитектора на стадии проектирования. Следуют ли ей на стройках БАМа? Какое место занимает монументальное и декоративно-прикладное искусство в архитектуре БАМа?

Ответ
Это очень важная составная часть программы строительства и необходимо срочно приступить к ее разработке.

Вопрос
Почему срочно?

Ответ
Потому, что уже формируется основа, на которой должна базироваться эта работа, — капитальная архитектурная среда.
Художники появились на БАМе почти одновременно с первыми строителями. Первоначально, если можно так выразиться, фронт их работ ограничивался преимущественно художественно-оформительской деятельностью, жанром наглядной агитации — плакатами, стендами, досками почета, лозунгами и т. д. Позднее стали появляться и произведения монументального и декоративно-прикладного искусства. Однако художественный уровень многих работ был низок, идейно беден, игнорировалось требование синтеза с архитектурой. Повсеместно использовались одни и те же «дорожные» темы, основанные на поверхностных ассоциациях, художественное исполнение основывалось на шаблонном использовании наработанных приемов и мотивов. Этот период стихийной работы художника на БАМе отчетливо выявил все слабые стороны неорганизованного подхода, убедил в том, что работа художников на БАМе должна вестись на другой основе.

Вопрос
Вы хотите сказать, что БАМ нуждается не только в «проведении единой градостроительной и технической политики в застройке городов и поселков», но и в единой художественной программе с целью создания эстетически совершенной среды жизнедеятельности?

Ответ
Я убежден, что, как и работа архитекторов, деятельность художников на БАМе не может быть кустарной, разрозненной, нескоординированной.
Я убежден, что для стройки такого масштаба нужны такого же масштаба и художественные силы, такая же широта и системность подхода.
Именно системность подхода. Отдельные художники, разрозненные работы не в состоянии решить задачи, если правильно представлять себе ее масштаб и значение. Сам такой подход принципиально ошибочен.
Сейчас Министерство культуры РСФСР совместно с Госстроем РСФСР подготовили специальный приказ о разработке **Генерального художественного решения населенных пунктов БАМа.**

Вопрос
Каково, по вашему мнению, должно быть содержание этого Генерального решения?

Ответ
Сейчас, когда оно еще не разработано, конечно трудно говорить о конкретных сторонах его содержания. Можно говорить только об основных его принципах и направлениях.
Прежде всего, на мой взгляд, речь должна идти о едином художественном ансамбле всей дороги. Если хотите, даже о художественной системе всей зоны БАМа. Это первое условие. **Ансамбль, единство, целостность.**
Они могут быть достигнуты несомненно только на основе тщательно разработанного идейно-тематического сценария всей программы. Должна быть четко выявлена идейно-художественная иерархия тем, разработана их модификация в зависимости от места, характера объекта и других конкретных условий. Отдельные, наиболее важные темы могут стать лейтмотивом художественного решения дороги в целом. Это позволит избежать как тематической обедненности, так и монотонной повторяемости тем в художественных произведениях.
Второе условие — это **разнообразие, сложность, уникальность** каждого художественного решения.
Каждый город, поселок, станция, являясь органичным элементом художественно-пластического ансамбля всей дороги в целом, должен, на мой взгляд, быть самостоятельной и индивидуальной художественно-тематической системой. Каждый город, поселок должны обрести свою индивидуальность и в теме и в художественном облике, исходя из уникальности своей строительной судьбы или места, на котором он расположен.
Мне кажется, что тема братского союза всех республик страны развитого социализма, которая заявлена в архитектурных решениях городов и поселков, проекты которых были выполнены проектными организациями союзных республик, несомненно должна получить поддержку и дальнейшее развитие и в Генеральном художественном решении, стать, может быть, даже доминирующим его мотивом.
Важным, на мой взгляд, является достижение органического единства произведений монументального и декоративно-прикладного искусства с предметно- и объемно-пространственной средой



городов и поселков, единства с архитектурой малых форм, с элементами художественно-агитационного оформления и благоустройства, с городским и природным ландшафтом. Это очень важно — соблюсти масштаб человека и сохранить гармонию природы в художественном освоении зоны. В новых, только освоенных местах их нарушение выступает особенно болезненно. На мой взгляд, следует избегать преувеличенных масштабов, поверхностной декоративности, плакатного схематизма. Это искусство должно быть идейно насыщено, эмоционально выразительно и глубоко человечно.

Города и поселки БАМа расположены среди нетронутой и легко ранимой природы. Сопки, тайга, первозданный ландшафт зачастую непосредственно соседствуют с жилыми домами. Такое соседство с нетронутой природой — тоже важный фактор для художественной программы. Художники должны будут его учесть и освоить.

И, наконец, еще, на мой взгляд, один из важнейших факторов. Художники должны осознать, что перед ними новые города и поселки, с населением, которое еще несколько лет назад было рассеяно по всей стране. Населением преимущественно молодежным. Эта атмосфера первопроходства, оптимизма и бодрости, которая так характерна для жизни этих городов и поселков, многонациональность их населения, несомненно, должна отозваться в их художественных решениях. Это города с новой психологией, новым бытом, с только складывающимся стилем жизни. Каким будет этот стиль жизни города, образ города, во многом зависит от художников.

Вопрос
В какой форме, по вашему мнению, должно осуществляться руководство над претворением в жизнь Генерального художественного решения населенных пунктов БАМа?

Ответ
Несомненно, вся эта большая работа по разработке и осуществлению Генерального решения должна координироваться и направляться коллективом из квалифицированных скульпторов, художников, специалистов по идейно-пропагандистской работе, социологов и т. д. Возможно будет необходима и должность главного художника БАМа.

Материал подготовил С. Львов

Временное и постоянное в поселках БАМа

Константин Неустроев

Посмотрите, какое множество есть разбросанных на всем намеков, могущих зародить совершенно необыкновенную живую идею в голове архитектора, если только этот архитектор — творец и поэт.
Гоголь «Об архитектуре нашего времени»

Со времени начала строительства Байкало-Амурской магистрали прошло четыре года. За это время практически завершен, как говорят сами бамовцы, «нулевой цикл» — строительство поселков временного типа, и началось возведение «главных этажей» — постоянных населенных пунктов.

С начала этого нового этапа все проблемы, связанные со строительством и функционированием временных поселков, их настоящей и будущей судьбой, в известной степени отошли на второй план, стали менее актуальными. Тем больше основания взглянуть теперь на них с чисто исследовательским интересом.

Стр. 2
Общий вид временного поселка Ургал

Стр. 3
Детская площадка в жилом районе города Тында

Предполагалось, что, как только будут построены головные сооружения и постоянные поселки, временные разберут, увезут или ликвидируют. На практике все оказалось сложнее. Почти все временные поселки БАМа, поставленные «на годик—другой», существуют и поныне.

Проблема долгожительства временных поселков — старая и обсуждается уже не один десяток лет. Их всегда критиковали и тем не менее без них до сих пор не обходятся. Действительно, пока не появилось капитальное жилье с ванными и газом, годится любое, временное, вспомогательное. Комсомольск-на-Амуре начинался с «Копай-града». Многие крупнейшие наши стройки также начинались с палаток, землянок, бараков. И подчас каменные дома готовы, а люди еще как бы по инерции продолжают жить во времянках. Один из путей решения проблемы — это создание индустрии временного жилья: передвижных сооружений (общежитие, баня, клуб и др.), вставленных в сборно-разборную конструкцию-этажерку, которые бы кочевали со стройки на стройку. Построили завод, дорогу, город, демонтировали временный поселок — и дальше. Сегодня такая индустрия создается. Совместными усилиями инженеров, архитекторов и художников разрабатываются проекты, сочетающие в себе и новые формы жилья и прогрессивные строительные приемы.

Безусловно, для многих настоящих и будущих строек — это приемлемый и эффективный путь преодоления стадии нулевого цикла строительства. Но при одном условии: если люди не остаются. Если люди, как и поселок, тоже в этом месте временно: построили и уехали. Зачастую же требуется как раз обратное — чтобы люди не только построили, но и остались жить навсегда. Таковы требования пионерного освоения.

Казалось бы проблема легко разрешима — строить сразу капитально, минуя стадию временного поселка. Современный уровень развития индустрии позволяет в заводских условиях готовить крупногабаритные конструктивные элементы с тем, чтобы на месте из них в считанные дни монтировать законченные сооружения. Но для того, чтобы доставить к месту монтажа такой элемент, нужна дорога, а чтобы построить дорогу, нужен временный поселок. Выходит — никуда от него не денешься, его нужно строить.

Прежде чем перейти к вопросу, как же строить временный поселок, на какие проектно-строительные принципы при этом опираться, рассмотрим, в какой степени он действительно временный, особенно в условиях Севера.



Вся история градостроительства Сибири есть ни что иное, как превращение временных поселений в постоянные. Опыт показывает, что однажды возникшее и хотя бы раз перезимовавшее в тяжелейших условиях поселение, потом уже никогда не исчезало. Слишком дорогой ценой и большим трудом удавалось людям закрепиться в столь суровых условиях. И каким бы кратковременным поселение ни предусматривалось, суровая необходимость заставляла людей строить дома основательно, крепко, плотно прижимая их друг к другу, с тем, чтобы в самый лютый мороз внутри застройки сохранялось его собственное тепло. И сколько бы ни горели, ни перестраивались, ни расширились временные поселения, но с места не сдвигались. Временное, таким образом, становилось как бы прототипом постоянного. Этот естественный путь перерастания на сегодня слишком продолжительный. Стремительные темпы современного строительства не позволяют следовать столь медлительному течению событий, когда поселение из временного, путем многократных перестроек, постепенно преобразуется в постоянное. Сегодня проблема решается сразу с двух сторон, и зачастую под одним названием сосуществуют оба поселка — постоянный и временный. Постоянный

строится запланированными темпами, а рядом то же своим чередом разрастается и укрепляется временный. Как показывает практика, отказаться от него уже невозможно, это противоречило бы здравому смыслу и жизненной логике — можно только соединить оба поселка. Но как — в этом-то и вся трудность.

Характерным примером, иллюстрирующим свойства «постоянности» временных поселков, является поселок Беркакит. При подъезде к поселку со стороны Тынды всякого рода строительные базы, подсобные склады, открытые стоянки грузовых автомобилей, беспорядочно размещенные друг возле друга, хаотическое пересечение дорог безошибочно указывают на временный характер этого населенного пункта. Однако Беркакит существует уже без малого пять лет — какой же, спрашивается, он временный? За это время при современных темпах возводят такие города, как Тольятти и Набережные Челны. Несмотря на то, что рядом строится постоянный поселок, временному, тем не менее, уготована еще долгая жизнь. В самом деле: если учесть, что первый жилой дом постоянного поселка войдет в эксплуатацию в



Клуб поселка Беркакит

Современное решение тротуара и теплотрассы в поселке Ургал



этом году, а остальные будут сдаваться «по-штучно», то строители не уйдут из временного поселка еще в течение двух, а то и трех лет. Местные власти (поселок находится на территории Якутской АССР) готовы хоть сейчас купить его, как говорится, «на корню», следовательно, уйдут строители — поселятся оленеводы. Приглядывается к нему и дирекция «Якутугольстроя», расположенного рядом в Нерюнгри, на предмет размещения рабочей силы комбината. Таким образом быть или не быть поселку — вопрос уже риторический. Поселок не только не исчезнет, а, напротив, будет разрастаться. Уже сейчас в недрах временного поселка сформировался общественный центр. Завершено строительство торговой улицы, сооружен клубно-гостиничный комплекс, построено два здания административного назначения. Присутствие таких элементов благоустройства, как киоски, стоянки автомашин, стенды объявлений, доски почета, светильники и т. п., указывает на то, что именно здесь административно-культурное ядро Беркакита, здесь «кипит» его общественная жизнь. Сюда со всей округи приезжают в кино и на концерты, в будни это место деловых встреч, а в праздники здесь происходят митинги и народные гулянья, отсюда исходят инструкции и информация о ходе строительства.

Через 3—5 лет постоянный поселок полностью войдет в эксплуатацию. Что произойдет с временным поселком? Очевидная разница в жилищных условиях вызовет необходимость, по крайней мере, частичного улучшения жилого фонда во временном поселке. Он еще по-прежнему будет привлекать жителей постоянного поселка более гибкой, развитой сетью учреждений обслуживания. Правда, уже далеко не все учреждения обслуживания будут сосредоточены во временном поселке. В настоящее время на территории постоянного поселка строится прекрасная школа, детский сад, вокзал. Дополняя друг друга, все общественные учреждения постепенно образуют единую систему. Можно безошибочно предсказать, что сба поселка будут

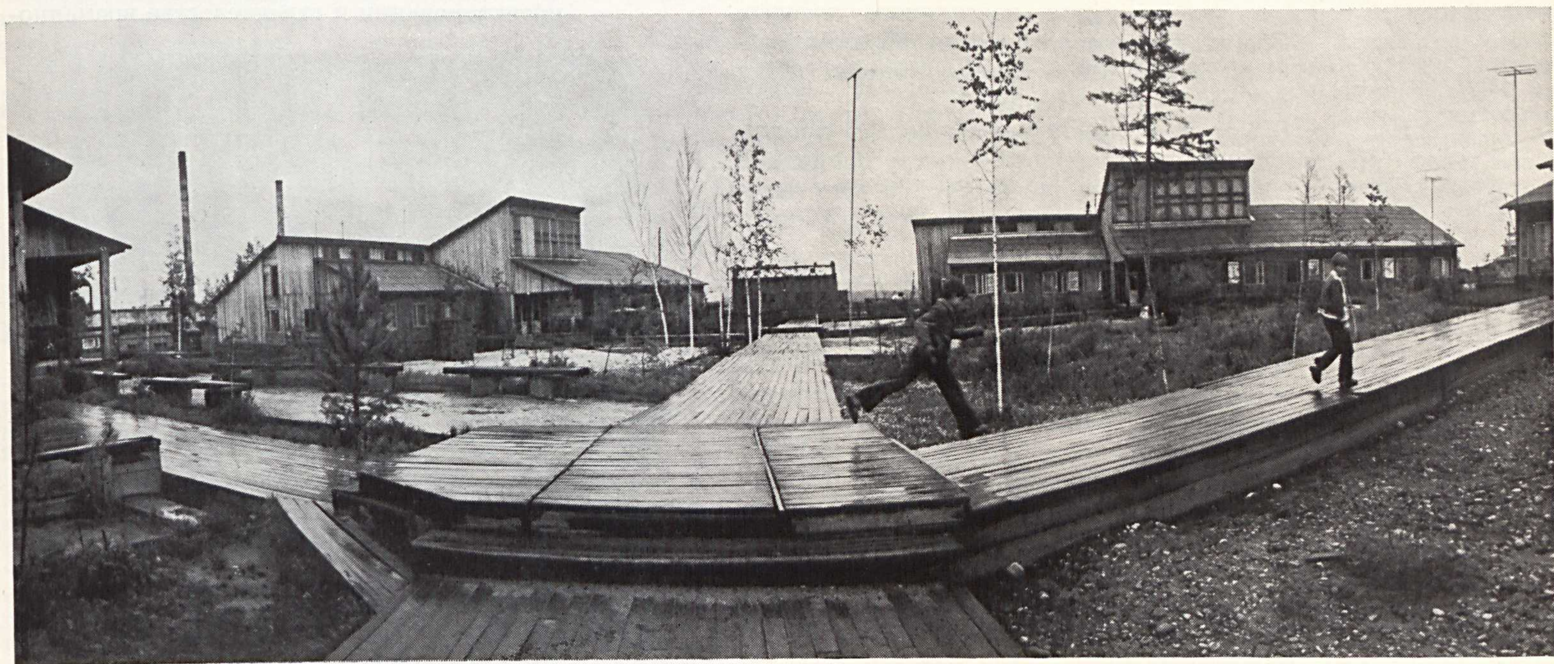
срастаться. И в этом нет большой беды, если данное обстоятельство заранее проектно осмыслить.

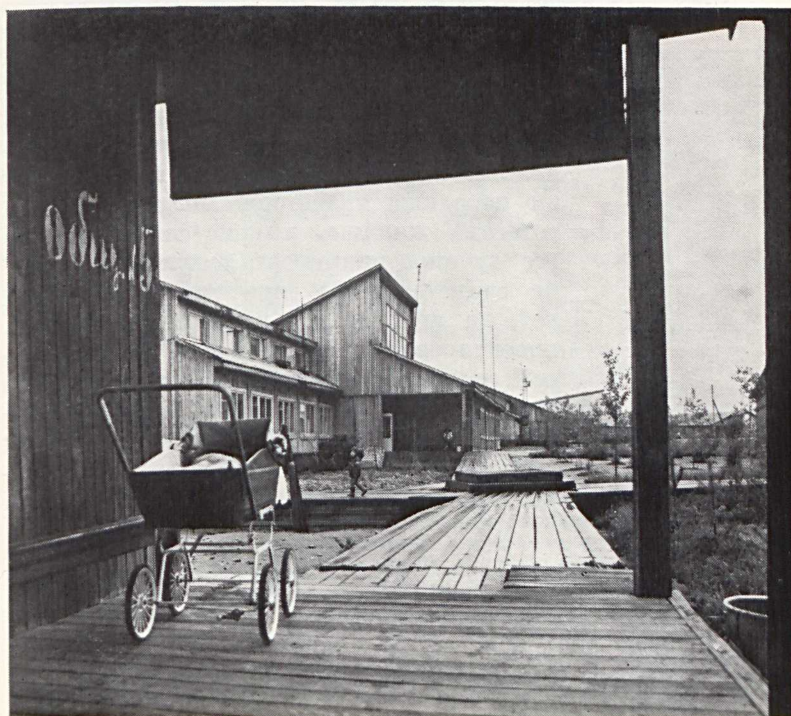
Прекрасный пример того, как проектировать и строить временный поселок, чтобы по внешнему виду он был достоин войти в композиционное единство со своим постоянным преемником (по крайней мере на время), чтобы со временем он не становился визуальным укором проектировщикам и поводом для малоприятных воспоминаний старожилов, а наоборот: год от года обретал мемориально-эстетические качества «первопроходческой среды обитания» — такой пример имеется здесь же на БАМе, на его восточном участке. Это поселок Ургал. В отличие от Беркакита, здесь строители подошли к делу более обстоятельно, по принципу: не сделаешь сразу как следует — намучаешься потом. Сроки и здесь торопили, но люди находили время и силы самостоятельно улучшать проекты, придумывать свою архитектуру. План поселка разработали сами. Строили не только добротно, но еще и по возможности красиво. В основе простой прием — жилые дома-общежития, соединенные по четыре в виде квадратов, которые в свою очередь связаны друг с другом сквозным проходом по диагонали. Строили быстро, потому что многое было заранее продумано. Через четыре месяца после высадки десанта первые общежития и детсад были готовы. За это же время построили контору «Укрстроя» и больницу на 25 мест. Одновременно заложили почту, библиотеку, два магазина, столовую, банно-прачечный комбинат, через полгода все объекты были уже сданы в эксплуатацию.

Когда приступили к строительству школы, то готового проекта под рукой не оказалось. Проектировщики «Укргорстройпроекта» (г. Харьков), «не долго думая», предложили в качестве школы состыкованные один к другому два барака — стометровую барачную кишку. Выручил журнал «Архитектура СССР», где в одном из номеров был опубликован эскизный проект школы для районов Крайнего Севера. Предприимчивые строители прикинули, подумали и разработали на его основе свой проект. Школа получилась компактной и вместе с тем вместительной. В плане квадрат, по периметру которого разместились классы. В центре — спортзал, освещенный фонарем в виде мансарды. Вообще, мансарда стала своего рода архитектурным мотивом для Ургала.

Интересное решение благоустройства было предложено при строительстве теплотрассы. Трубопроводы нужно было обшивать коробами — для утепления. Строители сверху уложили деревянный настил. В результате получилось многофункциональное решение — и трасса и тротуар. Недостает мелочи: прибавить перила, лестницы, переходные площадки, мостики, да увязать бы с малыми архитектурными формами (скамейками, киосками, осветительной арматурой) — получится оригинальное архитектурное решение благоустройства территории поселка. Немало сил вложили в озеленение и оформление внутренних дворов. Это, кстати, проблема для всего БАМа. В Тынде на газонах зеленеет только овес. Большая редкость газоны с аэродромной травой. Ничего больше не приживается — мерзлота. Тем ценнее опыт Ургала, где по-своему решили эту задачу. Для этого были использованы деревянные решетки с размером ячейки метр на метр. Технология простая: решетки «утапливают» в грунт, засыпают щебнем, затем землей и одерновывают. При этом используются мхи, которые в разное время года дают богатую цветовую палитру. Решетки можно также использовать для сооруже-

Двор жилого комплекса в поселке Ургал







Детская площадка в поселке Ургал

Площадка наглядной агитации в поселке Беркакит

Традиционная деревянная застройка в городе Тында

ния пергол, всевозможных навесов и рекламных щитов.

Строители Ургала продемонстрировали настоящий творческо-самодеятельный подход при решении архитектуры и благоустройства своего поселка. Целый ряд приемов и элементов благоустройства территории и оформления фасадов можно брать на проектное вооружение и использовать при строительстве постоянного поселка. Временный поселок, таким образом, становится как бы экспериментальной лабораторией для постоянного.

В Ургале с особой пластичностью проступает композиционное единство временной и постоянной частей застройки. Это явление тем более замечательно, что его никто не проектировал.

Деревянные строения временного поселка уже окружены со всех сторон: с востока стеной примыкает целый микрорайон новых высотных жилых домов, на юге высятся корпуса комплекса районной больницы, с севера подступают производственные предприятия. С любой точки территории временного поселка теперь в поле зрения строения обеих структур: на переднем — деревянные, одноэтажные постройки временного поселка, на втором плане — непрерывный фронт многоэтажных зданий и сооружений. Оба поселка дополняют друг друга через пространственно-композиционную взаимосвязь. А учитывая, что многие из временных построек все еще являются единственными обслуживающими учреждениями, то связь эта еще и функциональная.

Чем замечателен опыт Ургала для проектировщиков? Прежде всего он показывает, что индивидуальный характер архитектурного решения временного поселка, высокое качество благоустройства могут придать этой «временной» среде неожиданные эстетические качества на фоне индустриальной застройки постоянного поселка. В этом случае и временная и постоянная застройка воспринимаются как композиционное единство традиционного жилья и профессиональной архитектуры, «старого» и современного, деревянного, «плотницкого» и «индустриально-бетонного». Именно такое единство поражает нас своей живописностью и исторической многомерностью, например, на окраинах Москвы, где зачастую деревушка окружена микрорайоном.

Но здесь надо учитывать следующее обстоятельство. Эта «временная» среда обретает эстетические качества только, когда в ней выражена культура деревянного ручного строительства, ее традиционные основы: неповторимость облика строений (даже в типовом решении), особая, «осязательная» подгонка строений друг к другу и к ландшафту, «ручное» исполнение и т. д. Воспроизвести же эту культуру при проектировании и строительстве временного поселка во всей ее полноте и самобытности можно только, опираясь на коллективный опыт и самодеятельный творческий труд самих первопроходцев. Осмыслить этот первопроходческий, в основе своей народный традиционный опыт строительства жилища, выкристаллизовать из его лучших примеров (я думаю — Ургал не единственный) проектные начала — вот, на мой взгляд, продуктивный путь проектирования и строительства временной среды обитания. «Временная» среда с такими качествами будет иметь право стать постоянным памятником, «первой палаткой» внутри самой капитальной среды города или поселка.





Пленум правления Союза художников СССР

Публикуя материалы пленума с неизбежными сокращениями, редакция стремилась сохранить по возможности полно текст докладов, в которых освещались проблемы декоративно-прикладного искусства.

Открывая пленарное заседание правления Союза художников, председатель правления Союза художников СССР Н. Пономарев подчеркнул, что пленум проходит в обстановке всенародного политического и трудового подъема. Только что страна отмечала первый год действия новой Конституции СССР, 61-ю годовщину Великого Октября, 60-летие Ленинского комсомола. Подводятся итоги третьего года десятой пятилетки — пятилетки эффективности и качества. Советские люди успешно претворяют в жизнь исторические предначертания XXV съезда КПСС. Советский художник ответствен не только за результаты своей личной творческой деятельности, но и за то, какой след оставит его поколение в истории нашей художественной культуры. Искусство в эпоху зрелого социализма является важнейшим фактором духовного развития общества, формирования эстетических идеалов советского человека, высокой идейной убежденности и нравственности. Возрастает роль и ответственность художника, его творчество стало неотъемлемой частью великого созидательного труда народа. Именно поэтому вопросы повышения идейно-профессионального уровня изобразительного искусства становятся в центр внимания.

Четыре доклада представили участникам пленума секретари правления Союза художников СССР Д. Мочальский, Д. Шмаринов, Ю. Чернов и Ю. Королев. Они были посвящены важнейшим проблемам развития живописи, графики, скульптуры, монументального искусства.

Живопись отражает нашу эпоху

— Мы всегда помним замечательные ленинские слова о том, что наш народ получил право на великое искусство. В этом мы видим цель нашего творчества, смысл работы Союза художников, — сказал в своем докладе «За высокое искусство советской живописи» секретарь правления Союза художников СССР Д. Мочальский. — Главное, что определяет достижения современного развития изобразительного искусства, это то, что высокий профессионализм выступает во все более глубоком единстве с ростом духовной культуры художника, его политической зоркостью, общественной и гражданской активностью. В этом мы видим залог дальнейшего успешного продолжения и развития великих революционных традиций социалистического реализма, пополнения сокровищницы советского искусства. В чудесном сплаве национальных культур продолжает развиваться поистине новаторское по содержанию, национальное по форме, интернациональное по духу искусство социалистического реализма.

Тов. Д. Мочальский отметил, что никогда еще наше искусство не обладало столь большими талантливыми отрядами художников, способных к решению сложнейших задач.

...Я высоко ценю непосредственные впечатления от натуры,— сказал докладчик,— могу сказать, что ничто так не обогащает художника, как встреча с природой, а, главное, с интересными и колоритными людьми. Я с радостью ощущаю, как на глазах велением нашей партии и волей народа изменяется край целинных земель, став нашей житницей. С глубоким волнением прочитав новую книгу воспоминаний Леонида Ильича Брежнева «Целина», я вновь переживаю то, что видел в первую боевую весну 1954 года. Бескрайние степи, первые палатки и саманные постройки, образы сильных, мужественных и красивых людей, съехавшихся покорять целину, современная техника — все это навсегда осталось в моей памяти.

Всякое живое явление — это сплав традиций и новаторства, молодости и опыта. У всех поколений советских художников была и остается одна общая цель: как можно ярче отразить свою эпоху — эпоху великих революционных преобразований.

Больше активности и наступательности

С докладом «Современные проблемы советской графики и книжной иллюстрации» выступил секретарь правления Союза художников СССР Д. Шмаринов. Нам необходимо уточнить и резко повысить критерии оценки произведений искусства, попадающих на выставки, говорит докладчик, потому что выставочная деятельность Союза художников—самый могучий рычаг эстетического воспитания народа.

Широка география эстампа. Мы активно показываем его и у нас в стране, и на зарубежных выставках, где получаем множество медалей и наград. Тем не менее не могу не сказать, что сегодня не хватает нашему эстампу героического пафоса, которым были наполнены серии Бориса Пророкова. Но этот пафос присущ современной сатире, и все мы помним, какой успех имела развернутая в залах Академии художеств СССР международная выставка «Сатира в борьбе за мир», которую посетили руководители нашей партии и государства во главе с Л. И. Брежневым.

Последние годы были ознаменованы многими выдающимися достижениями советского книжного искусства и полиграфии. Необычайно возросла роль художника — конструктора книги. И показательно, что лучшими книгами года на проводимом Госкомиздатом СССР ежегодном смотре оказываются сейчас не только иллюстрированные издания художественной литературы, как это было раньше, а политические и научные издания, энциклопедии и книги по искусству. Достижения советского книжного искусства во многом определили путь развития передовой графики всего мира.

Тем не менее я позволю себе сказать, продолжал докладчик, что функциональный техницизм, чисто рационалистическое конструирование книги, которое отодвигает на второй план идейно-образное раскрытие содержания литературного произведения, тревожат нас.

Хочу остановиться на вопросе подготовки кадров художников-иллюстраторов, художников книги. Думаю, что в полиграфическом институте должны быть созданы персональные мастерские, где под руководством крупных мастеров готовились бы квалифицированные кадры художников-иллюстраторов. Сейчас там положение трудное.

Никто не готовит и художественных редакторов — работников важнейшего звена издательской практики. Художественные редакторы фактически определяют всю художественно-тиражную политику нашей страны. Работая во многих издательствах и журнальных редакциях, они являются теми первыми критиками, с которыми имеет дело художник в своей работе. Художественных редакторов нужно специально готовить. А пока они вербуются все из того же состава выпускников факультета художественно-технического оформления печатной продукции полиграфического института.

Велики успехи, достигнутые советским изобразительным искусством в последние годы, и главным из них является укрепление связи искусства с жизнью и делами народа. Подлинным критерием оценки художественного произведения является глубина и новизна раскрытия содержания, идейная и эмоциональная насыщенность произведения, искренность и убежденность идейной позиции художника.

Как рождается достоверность

— Наша скульптура получила широкое признание народа, — сказал в своем докладе «Проблемы искусства скульптуры и ответственность художника» секретарь правления Союза художников СССР Ю. Чернов.

— Осмысливая задачу повышения качества, поставленную XXV съездом КПСС, скульпторы думают о гражданственности и идейной глубине произведений пластики, об их убедительности, которая может родиться только из личной убежденности самого скульптора. Задача повышения идейно-художественного уровня произведений искусства и профессионального мастерства выходит за рамки сегодняшнего дня или какого-либо определенного отрезка времени. Задача эта как бы пронизывает творчество каждого настоящего художника. Без этого просто немыслимо никакое движение в искусстве.

Скульптура уже сегодня вошла в нашу повседневную жизнь. Среди жанров пластики ведущей остается станковая скульптура. В ней авторы ставят и решают серьезные идейные и мировоззренческие проблемы. В то же время станковая скульптура является основой и лабораторией для всех остальных скульптурных жанров.

Наибольших успехов удается добиться тем художникам, которые не только внимательно наблюдают за тем, что происходит в жизни, но и сами участвуют в этой жизни. Ведь для того чтобы создать портрет человека или запечатлеть то или иное событие, надо быть не только наблюдателем, надо быть самому очень заинтересованным. Создавая портрет человека, недостаточно подметить в нем нечто интересное, характерное, выразительное, надо очень его уважать, понимать и разделять его интересы и цели. Из этого взаимопонимания рождается достоверность образа. А достоверность, правдивость составляют главную ценность произведений пластики.

В 70-е годы скульптура стремится выйти из выставочных залов в реальную жизнь. Именно эта тенденция сделала возможными выставки скульптуры на открытом воздухе и выставки скульптуры малых форм. Экспозиции скульптуры на открытом воздухе формируются пока не из какой-то особой «пленэрной» пластики, а в основном из станковой скульптуры, способной жить не только в выставочных залах, но и в живой среде, выдерживая движение и ритм современного города.

Гигантское жилищное строительство требует не только монументальных и монументально-декоративных произведений, но и скульптуры небольшого, почти станкового размера, которая стала бы органическим, образным наполнением пространства новых микрорайонов. Ежегодно Союз художников передает Главному архитектурно-планировочному управлению Москвы выставочную скульптуру для установки ее в столице. Скверы и дворики старой Москвы, новые районы, террито-

рии заводов и различных предприятий — все это прекрасные места для каждодневного общения людей с искусством. Пока работа эта ведется кустарно, силами энтузиастов. Необходимо создать специальные комиссии, возможно, при горисполкомах, в которые вошли бы художники, архитекторы, представители различных городских организаций, специально финансировать это дело. Нужно ставить вопрос о создании специализированного предприятия, изготавливающего скульптуру малых форм.

Монументально-декоративная скульптура составляет ныне очень существенную и значимую часть всего нашего искусства. Это жанр больших внутренних возможностей, но он, к сожалению, используется еще недостаточно. Я говорю о широком введении скульптуры в градостроительные ансамбли. Участие художников необходимо на уровне создания комплексных градостроительных проектов, которые включали бы объекты искусства как органические компоненты.

Забота о качестве скульптуры, монументальной и монументально-декоративной, не ограничивается идейной глубиной и художественной выразительностью. Неотрывно от них и качество технического исполнения. От художественного замысла до его окончательного воплощения скульптура проходит через руки разных людей: форматоров, литейщиков, резчиков, камнетесов. И как часто некачественное исполнение тем или иным мастером своего дела безнадежно искажает, дискредитирует хорошую идею. Поэтому столь важен вопрос о материально-производственной базе, о кадрах мастеров-исполнителей.

Широко известны памятники, поставленные в последние годы и получившие народное признание. В настоящее время ведутся работы по сооружению ансамбля защитникам Малой земли. Для миллионов людей эпопея Малой земли стала несравненно ближе и дороже после прочтения книги Леонида Ильича Брежнева. То, что пережито непосредственным участником битвы, обрело в ней силу исторического документа.

Очень важный вопрос — организация и проведение конкурсов на памятники. Конкурсов вообще проводится мало, а те, что объявляются, тянутся годами. Регулярные, четко и умело организованные конкурсы, привлекающие большой круг скульпторов, в том числе молодых, могут стать настоящей творческой школой, сыграть важную роль в развитии жанра монументальной скульптуры.

Скульптура, пожалуй, наиболее долговечный вид искусства. Нашим произведениям предназначено прожить среди многих поколений людей долгие годы. Огромная ответственность лежит не только на художниках-авторах, но и художниках — членах выставкомов, художественных советов, экспертных комиссий, дающих скульптурному произведению путевку в жизнь. Только осознав свою ответственность в полной мере, скульпторы могут решить те высокие задачи, которые ставят перед ними партия и народ.

И мастерство монументалиста, и талант зодчего

— Над воплощением ленинского плана монументальной пропаганды трудятся сегодня не только советские художники и зодчие, но и их коллеги из всех социалистических стран, — отметил в своем докладе «Советское монументальное искусство перед лицом современных задач» секретарь правления Союза художников СССР Ю. Королев.— Эта работа приобрела ныне характер комплексной деятельности, направленной на формирование среды социалистического общества. В нашей стране задача художественной организации жизненной среды человека мыслится сегодня не в пределах какого-то единичного сооружения или отдельно взятого ансамбля, а в масштабе крупных градостроительных комплексов, целых городов.

Мы хотим, чтобы облик наших городов и сельских поселков достойно выражал наш социалистический образ жизни. Ведь художественно организованная среда воспитывает уважение к делам своего народа, бережное отношение к природе. Такая среда служит развитию творческого, а не потребительского отношения ко всему, что создается в обществе. Воплощенные в жизнь, ставшие реальностью нашего бытия идеалы коммунизма, наш общественный строй, наши люди, наши города и села — все это и есть самая действенная, самая эффективная пропаганда этих идеалов.

В нашей стране создание городов, разнообразных общественных зданий и промышленных сооружений является всенародным делом, базируется на плановых государственных началах. Поэтому творчество художников все органичнее входит в сферу нашей материальной культуры, формируя облик даже сугубо утилитарных сооружений. Таким образом, архитектурно-градостроительный аспект работы художников, их совместная с архитекторами работа по преобразованию среды обитания человека выдвигается сегодня на первый план.

Оглядываясь на все сделанное, мы отдаем себе отчет в том, что наряду с выдающимися произведениями, отмеченными Ленинскими и Государственными премиями, наряду с интересными работами есть немало работ, о которых ничего хорошего не скажешь. И с этим нельзя мириться.

Растущие материальные и духовные потребности народа, огромный масштаб строительства, увеличение роли монументального искусства вовлекают в работу все большее число художников, в том числе и не имеющих профессиональных навыков работы в архитектуре. Задумаемся над ответственностью, которая в этих условиях ложится на советы и на комиссии по распределению заказов при художественных советах. Мне кажется, что есть смысл изменить положение о художественных советах и внести туда пункт о том, что монументальное произведение впервые утверждается не на стадии эскиза, а на стадии идейно-пластической концепции, отраженной в форэскизах. Уверен, что во многих случаях это помогло бы художнику глубже разрабатывать свой замысел.

Существует ныне нежелательный крен в сторону сугубо декоративных работ. Я не собираюсь оспаривать их важность, но анализ практики показал ничтожность объема работ, выполняемых для школ или для культурно-просветительных учреждений. Рестораны, бары, кафе, гостиницы — вот главные объекты приложения труда художника-оформителя. Союз художников практически не имеет возможности влиять на политику заказов. Пришло время пересмотреть и практику работы архитектора и художника, и практику бесконтрольных заказов. Пришло время все эти вопросы ставить по-государственному.

Ведь развитие монументального искусства и по своим задачам, и по финансовым затратам переросло возможности одной только творческой организации. Необходимо принять действенные меры для укрепления творческого содружества архитекторов, художников декоративно-прикладного искусства и дизайнеров, обеспечить организационные предпосылки для совместной работы этих специалистов, начиная с комплексного творческого замысла и кончая его полноценным воплощением.

На нашем майском пленуме мы с вами приняли прекрасное решение по итогам поездки Л. И. Брежнева по районам Сибири и Дальнего Востока. В этом решении мы нацелили художников на активное участие в оформлении городов и сел, в деле организации жизненной среды нашего общества. Программа строительства, намеченная XXV съездом нашей партии, гигантские стройки века — «Атоммаш», Самотлор, БАМ — предоставляют художникам-монументалистам широчайшее поле для творческих дерзаний.

Взять, например, строительство БАМа. Необходимо объединить все то, что делается и будет делаться там, единой художественно-пластической пространственной идеей с тем, чтобы превратить эту трехтысячекилометровую трассу в невиданный по размаху архитектурно-художественный ансамбль, в котором свое место найдут и язык природы, и мастерство живописца, и талант градостроителя.

Гражданская ответственность художника

Доклады обсуждались участниками пленума на заседаниях секций. Выступило около шестидесяти человек. Они говорили о важности задач, поставленных перед художниками в докладах, о путях их решения, о том, что современный зритель ждет искусства духовно богатого, идейно значимого. Обсуждение прошло в атмосфере творческого взаимопонимания, в заинтересованной и деловой обстановке.

О работе секций докладывали А. Никич, И. Богдеско, Н. Джанберидзе.

Был также заслушан отчет секретариата правления Союза художников СССР о работе за 1978 год и о плане работы правления союза на год 1979-й, который сделал секретарь правления Союза художников СССР В. Володин. В частности, он сообщил, что в 1978 году по плану правления было проведено лишь в Москве более пятидесяти выставок и сорок направлено по стране. Они были показаны почти в ста городах. План будущего года предусматривает еще больший размах выставочной деятельности.

Второй пленум правления Союза художников СССР принял «Обращение ко всем членам Союза художников СССР». «Художник и время» — в этом единстве раскрываются важнейшие идейно-нравственные позиции и задачи советской творческой интеллигенции,— говорится в обращении. — Соразмерять свой труд, свой талант с требованиями времени, с жизнью страны — высокий гражданский и профессиональный долг художника. Пример подлинно страстного, глубоко заинтересованного отклика на важнейшие запросы народа дают нам замечательные книги товарища Л. И. Брежнева «Малая земля», «Возрождение» и «Целина».

Обширную программу дальнейшего совершенствования сельского хозяйства нашей страны принял июльский (1978 г.) Пленум ЦК КПСС. Развиваются наука и техника, духовная жизнь народа обретает все более яркие краски. Это результат плодотворного труда советских людей, вдохновенно претворяющих в жизнь решения XXV съезда Коммунистической партии Советского Союза.

Наша замечательная действительность, наши идейные устремления, сознание гражданской ответственности художника определяют потребность в ярком, глубоко содержательном, страстном творчестве. Пленум обсудил задачи всемерного повышения художественного качества произведений, бережного отношения к таланту. Подводя первые итоги, мы отмечаем, что многое уже сделано в этом отношении. Появились новые значительные произведения, отличающиеся глубоким содержанием и богатством изобразительных средств. Все более активно формируется идейно-художественная среда наших городов и сел. Однако многое предстоит еще сделать.

Пленум правления Союза художников СССР обращается с призывом к организациям союза, ко всем советским художникам развернуть самую широкую творческую работу в свете задач, поставленных нашей партией. Мы должны создать произведения, достойные величественного труда нашего народа, грандиозных свершений, происходящих в нашей жизни, величественных перспектив, намеченных в решениях XXV съезда КПСС.

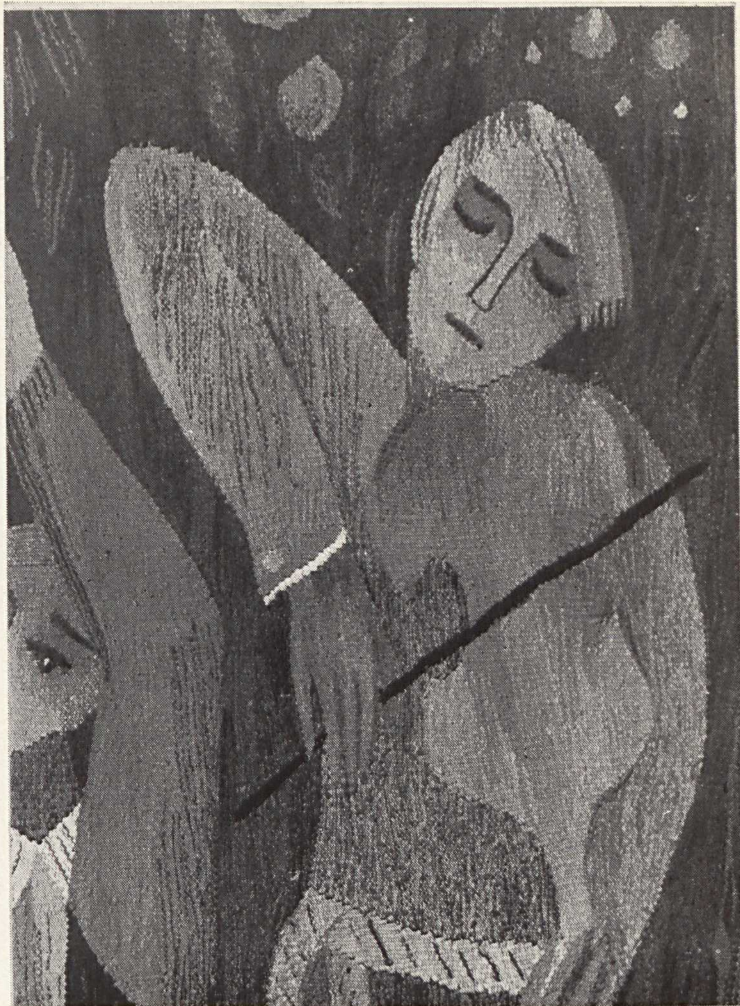
Правление Союза художников СССР считает, что год завершения десятой пятилетки должен ознаменоваться широким смотром достижений всех видов и жанров изобразительного искусства в республиках, краях, областях и городах нашей страны. Важнейшим творческим отчетом художников партии и народу будет всесоюзная выставка «Художники — десятой пятилетке», которая откроется в 1981 году.

В дни пленума состоялось вручение группе художников золотых и серебряных медалей имени М. Б. Грекова.

О «классических» гобеленах Рудольфа Хеймрата

Людмила Крамаренко

Декоративно-прикладное искусство прибалтийских республик привлекает чрезвычайно важной для наших дней особенностью — стремясь следовать современным, новаторским тенденциям, оно в то же время ощутимо связано с народными корнями культуры.
Это характерно, в частности, для Латвии, где не только в прикладных видах — керамике, текстиле, ювелирных украшениях, но и в оформлении общественного и жилого интерьера, в одежде и во всей обстановке быта городского и сельского населения чувствуется связь с народными национальными традициями.
В этом смысле Рудольф Хеймрат подлинный представитель современной латышской культуры. Человек высокоинтеллигентный, живо интересующийся современными художественными проблемами, он в то же время глубоко привержен творчеству своего народа, знает и тонко чувствует поэтический строй латышского фольклора. Сохранение связей с латышской деревней, с природой Латвии питает воображение художника; непосредственное восприятие сочетается с систематическим изучением народного искусства, его анализом и осмыслением.

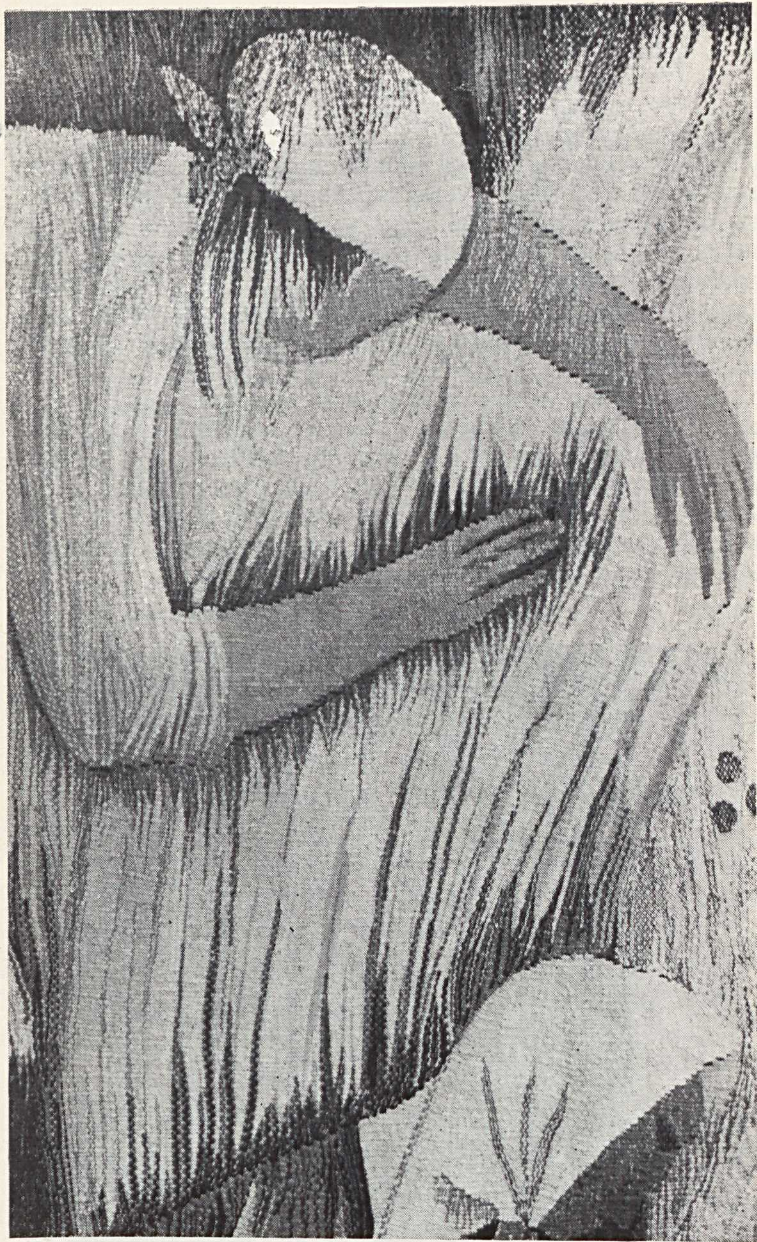


Часть триптиха «Праздничный танец». Шерсть, гладкое ткачество. 1973—1975



Р. Хеймрат за работой

Наделенный в равной мере композиционным и колористическим дарованием, занимаясь живописью и графикой, Хеймрат особое пристрастие испытывает к ручному ремесленному труду: он сам окрашивает пряжу, собственноручно ткет гобелены, лепит керамику, вручную расписывает ткани.
Первоначально работая в разных областях декоративно-прикладного искусства, он вскоре сосредоточил внимание на искусстве голебена, охватывая все его основные современные направления — от монументально-изобразительных решений до декоративно-фактурных и объемно-пространственных. И везде Хеймрат выступает как мастер с индивидуальным почерком, подчас успешно экспериментирует, каждую поставленную задачу решает на высоком профессиональном уровне. При этом особая цельность внутреннего мира художника позволяет ему, при всей многогранности работы, сохранять единые внутренние эстетические принципы.
Из всего большого творчества Рудольфа Хеймрата нам хотелось бы выделить его изобразительные, классические по композиционному и исполнительскому решению гобелены, такие, как «Рыбачки», «Труд», «Отдых», «Праздничный танец», «Родной лес» и некоторые другие, которые, на наш взгляд, представляют принципиально важное явление в советском декоративном искусстве и позволяют поставить ряд общих вопросов.
Бурное развитие гобелена в 60—70-е годы привело к широкому разветвлению этого некогда цельного искусства, к образованию разных видов декоративного ткачества по композиционно-пространственным принципам, по применению объемной пряжи и всевозможных техник. Все эти поиски дерзким новаторством, необычностью, активно тревожащей воображение зрителя, отвлекли внимание от традиционного гладкого гобелена. В то время как в этом виде гобелена скрываются большие художественные ценности и возможности дальнейшего развития. Классическому гобелену присущ эпический строй образов, внутренние смысловые глубины, тонкая нюансировка декоративной структуры — качества, столь важные в решении современной проблематики декоративного искусства.
Искусством такого гобелена владеет Рудольф Хеймрат.
Важная особенность произведений Хемрата — соединение классических принципов гобелена с принципами народного ткачества и шире — с образными основами национального латышского фольклора. Взаимосвязь и взаимопроникновение этих двух начал дали в искусстве Хеймрата удивительно содержательный по своим эстетическим качествам результат.
При внимательном изучении народного искусства Латвии проявляются две его основных линии, несколько различные по характеру и настроению. Одна — связанная с праздником, яркая, красочная, жизнерадостная. Это свадебные и молодежные песни, обычно веселые, шуточные, это ликующие летние песни лиго, это праздничные костюмы с цветными юбками, украшенными вышивкой и тесьмой, с ткаными поясами, вязанными узорными чулками и перчатками, нарядные свадебные костюмы с расшитыми блестками головными уборами, крупные серебряные сакты и янтарные бусы. Это та линия латышского народного искусства, которая отражает особо праздничные моменты жизни крестьянства — свадьбы, отдых после сельских работ, праздник урожая. В основном именно этот образ народного праздника подхвачен и развит современными ансамблями песни и пляски, профессиональными и самодеятельными хорами.
Однако, если заглянуть в глубь народной жизни, в историю латышской земли, то обнаружатся и иные пласты художественно-бытовых традиций, обусловленные суровыми условиями жизни и труда латышского крестьянства. Строгая и скупая деревянная архитектура, дома из крупных бревен под высокой соломенной крышей, лишенные



Стр. 10
Гобелен «Отдых».
Шерсть, гладкое ткачество.
Общий вид
и фрагмент. 1974



Стр. 11
Гобелен «Труд».
Шерсть, гладкое ткачество.
Общий вид
и фрагмент. 1974

Гобелен
«Вечный мотив».
Шерсть, золото,
смешанная техника.
1976

всяких украшений, утилитарно-аскетичное убранство интерьера, лишь самая необходимая деревянная утварь да орудия труда. В текстиле преобладают скупые краски с тонкими переходами тонов, простая клетка, много некрашенных льняных вещей. Так же скупа и скромна повседневная одежда.

Сдержаны и молчаливы люди, спокойны светловолосые стройные девушки. Печальны и протяжны старинные трудовые и «сиротские» песни, медленны девичьи хороводы. Все это слито с неброской, покойной по линиям и краскам латышской природой, с ее лесами, холмистыми лугами, озерами, окаймленными пестрым разнотравьем. В этой неброскости есть своя внутренняя тонкость, внимание к деталям, игра на оттенках, наконец, большое благородство и сдержанная значительность.

Не все ценят и понимают эту сторону национального искусства Латвии. А Рудольф Хеймрат проник в этот глубинный пласт народной латышской культуры, органически воспринял ее, прочувствовал и в какой-то мере даже слился с нею. Его творчество вобрало многие свойства национальных латышских традиций, но простое и подчас примитивное, что естественно для народного творчества, в произведениях Хеймрата возведено на уровень монументального, скупые формы стали пластичными, блеклый цвет — изысканным.

Не упрощая до стилизации, не смакуя грубоватость крестьянского творчества, Хеймрат, постигнув его основные принципы, развивает их на уровне опыта современного художника.

Названные качества, на наш взгляд, наиболее полно проявились в изобразительно-декоративных гобеленах Хеймрата 70-х годов, среди них особенно интересны «Труд» (1970) и «Отдых» (1971). Две неразрывные темы, две стороны человеческой жизни, столь же связанные между собой, сколь и контрастные.

Гобелен «Труд» — это эпическое полотно о народной жизни. Он посвящен поре жатвы; крестьянки вяжут снопы, золотисто-горячая гамма передает цвет спелых колосьев, летний зной и напряженный ритм труда. Гобелен выполнен гладким ткачеством, техникой, которая сама в себе заключает большой и кропотливый ручной труд. Каждая нить здесь прочувствована рукой художника, нет ни одной равнодушной, оттого цвет гобелена живой и подвижный, поверхность трепещет и светится изнутри. Композиция гобелена построена на плавно перетекающем движении, словно мягкие волны прокатываются по полю пшеницы, колеблемому легким ветром. Она близка мелодике традиционных латышских «трудовых» песен, протяжных, распевных, которыми крестьянки сопровождали свои полевые работы. Этот медленный ритм, хорошо ощутимый в фигурах жниц, в округлости их движений, в плавных жестах рук, в изгибах снопов, подхватывается и множится ритмом самого ткачества.

Следует заметить, что Хеймрат ткет обычно свои гобелены с узкой стороны — в длину, утковая нить движется поперек полотна, поэтому фигуры образованы вертикальными «стежками», они органично соединяются с фоном, а весь гобелен приобретает характер струящегося потока цветных линий.

В гобелене «Труд» Хеймрат доходит до высокой степени обобщения как изобразительной формы, так и образно-смыслового содержания, фигуры выглядят плотными, немного утяжеленными. Это образы женщин-тружениц, но в них нет нарочитой огрубленности, по-своему они поэтичны, красивы, их типаж близок национальному латышскому характеру.

В гобелене «Отдых» более выражено лирическое начало. Героини его — девушки Латвии, они будто лесные феи, дриады, слившиеся с лесной зеленью, живущие в окружении цветов и птиц. Их платья словно сплетены из трав, их льняные волосы, как светлые водопады, гибкие руки, как гнущиеся ветви. Мелкие и крупные, белые и голубые цветы пронизывают складки их одежды, вплетены в волосы. Цветущее поле льна напоминает серебристо-голубой колорит гобелена. Движения девушек, наклоны голов, спадающие волосы соединяются в музыкально-декоративную композицию, мелодия которой протяжна и лирична, как латышская девичья песня:

Лен мой, лен, золотистая головка!
Уложила я тебя в сундук для приданого
Как золота насыпала...

И маленькие веселые птички среди бирюзовых ветвей сверкают как звонкие высокие ноты шуточной песни:

Мать меня бранить бранила,
Что большая я певунья.
Что же, маменька, мне делать,
Если радостно мне?...

«Отдых» девушек в лесу напоминает древние «веснянки», языческий праздник с пением, плетением венков, слиянием человека с природой. Как и в предыдущем гобелене, автор достигает зрительного единства этой картины средствами ткачества. В гобелене нет ни одной сухой линии, нет подробной детализации, подражания живописи; фигуры, цветы, травы и птицы сплетаются в единое цветущее полотно.

Если гобелен «Труд» символизирует зрелую пору человеческой жизни, то «Отдых» воспевает весеннюю пору девичества, нежную юность. Слитность человека с природой, символическое уподобление человеческого возраста — временам года, выраженное через ясную изобразительно-декоративную форму, придают произведениям Хеймрата возвышенно-гармоничный характер.



Гобелен «Родной лес». Шерсть, ткачество. Фрагмент. 1976

Так, художник, используя приемы народного ткачества, достигает сочетания картинного изображения и декоративной орнаментальности, столь характерных для гобеленов классического типа. Эти качества произведений Хеймрата позволяют вспомнить здесь о бесценном наследии искусства французской шпалеры XV — начала XVI века, эпохи формирования ее в наиболее чистом виде.

«Превращение узора в предмет и предмета в узор, игра всеобщими и конкретными смыслами — вот истинное поле деятельности шпалерного искусства». Так определил специфику этого вида искусства В. Прокофьев в статье о французских шпалерах («ДИ СССР», 1974, № 12). И далее: «Самостоятельное бытие шпалеры начинается только тогда, когда обе составляющие ее «силы» (орнаментально-декоративная и картинно-изобразительная) вступают в активное взаимодействие». Нам представляется, что описанные произведения Хеймрата (так же, как и ряд других, о которых пойдет речь ниже) отвечают именно этому коренному качеству искусства гобелена.

Слитность сюжетного изображения с декоративной природой ковра, ритмическое построение композиции в тесной взаимосвязи с структурой ткачества, органический переход фигур к общему фону позволяют связать гобелены

«Труд» и «Отдых» с традициями классической шпалеры. Казалось бы, какая связь может быть между столь исторически отдаленными явлениями искусства?
Но стоит вдуматься и мы увидим, что связь эта имеет серьезные основания. Шпалеры, украшавшие замки французских королей и сеньоров, исполнялись ремесленниками-ткачами, которые привносили в них не только свое мастерство и безупречный вкус, но и свое эстетическое восприятие действительности. В этом восприятии мир представал как единая гармоничная картина, созданная высшими силами, где каждая деталь наделена смыслом и подчинена целому, где люди, животные, птицы, растения сплетены в один круговорот природы. Этот эстетический идеал средневекового мастера нашел, на наш взгляд, наиболее яркое выражение в шпалерах, имеющих название «мильфлер» (тысяча цветов), изготовлявшихся, как предполагают, странствующими провинциальными ткачами.
Вспомним экспонировавшуюся на выставке в ГМИИ им. Пушкина в 1974 году шпалеру «Пастухи» (конец XV века) или знаменитую серию «Дама с единорогом» (начало XVI века) из музея Клюни в Париже.
Каждая из этих шпалер — своеобразный микрокосм; люди разных слоев общества, дамы и служанки, сеньоры и пастухи, реальные и фантастические звери, райские и земные птицы в окружении бесчисленных цветов растворены и объединены в серебристо-голубом или перламутрово-розовом фоне шерстяного ткачества.
Те же основы трактовки гобелена у Хеймрата, конечно, с поправкой на время, национальные традиции, профессиональный подход. Ведь у него тоже единение человека с природой, с миром лесов, полей, цветов, птиц, тоже органичное отношение конкретной личности с целым, детали с общим.
Интересно сопоставить и решение пространства: оно условно у Хеймрата, не иллюзорно, не построено по станковому принципу, но и не плоско, не аппликативно, а как бы «воздушно», оно живое и трепетное, специфически «гобеленовое», в нем легко и свободно живут и движутся фигуры, как бы сливаясь с ним.
Совершенно очевидно, что Хеймрат пришел к историческим корням гобеленового дела через народное национальное творчество. Углубившись в латышское национальное наследие, художник по существу прикоснулся к патриархальному строю латышской деревни, экономическое и культурное развитие которой в прошлом веке, в добуржуазный период, хранило многие устойчивые черты прошлого, в том числе и традиции ручного ткачества. В ремеслах и прикладном творчестве, в певческом фольклоре латышского народа отчетливо выявляются связи с древними слоями культуры.
Таким образом, далекие на первый взгляд художественные традиции, при глубинном их постижении, имеют общие черты, развитие которых у Хеймрата оказалось плодотворным для современного декоративно-прикладного искусства.
Говоря о связи искусства Хеймрата с историческими традициями, мы ни коим образом не имеем в виду какое-либо подражание, стилизацию или искусственную ориентацию на определенные образцы, ничего подобного и в малейшей степени нет у этого художника, речь идет лишь о том, что современный автор самостоятельно приходит к возрождению и развитию тех основных принципов, которые исторически присущи данному виду декоративно-прикладного искусства. Во всех этих отношениях замечателен гобелен Хеймрата «Лиго», посвященный празднованию латышским народом традиционного летнего праздника земледелия, отмечаемого в июне, в ночь на Ивана Купалу. «Праздник Лиго — любимый праздник в Латвии. Когда закончены весенние крестьянские работы и стоят самые короткие ночи, люди украшают свои жилища зеленью, вьют венки, а в ночь Лиго жгут костры, вокруг которых пляшут, поют песни и прославляют Яниса. В «лиго»-песнях воспевается любовь, красота летней природы, прославляется радость труда и трудовые успехи... В «лиго»-песнях преобладают светлые лирические напевы, припев же «лиго!» всегда патетически приподнят и широк:

Пойте лиго, пойте, лиго,
Лиго, лиго!
Недалек уж день Яниса, лиго!
Лиго, лиго!
Недалек, уж день Яниса.
Лиго!
Каждый год приходит Янис,
Лиго, лиго!
Навестить своих детей, лиго,
Лиго, лиго!
Навестить своих детей.
Лиго!» *

Большую панораму земли раскрывает художник в гобелене, пространство ширится, уплывает вдаль, набегает волнами холмов, расцветает травами и цветами, завершаясь и растворяясь в длинной пышной бахроме ковра. В этом широком, наполненном светом вытканном пространстве кружатся в танце юноши и девушки, они в венках, с букетами в руках. Это не этнографический хоровод в национальных костюмах, это наша молодежь, на ней одежда наших дней, но движения их замедлены, ритмичны, обрядны. Танцующие соединяются парами и группами, плывут и кружатся, сливаясь с зеленым поэтичным земным миром. Уголок латышской деревни, картина национального быта становится в гобелене Хеймрата цельной картиной земного бытия.
А в гобелене «Родной лес» вместо широкой панорамы, взгляда издали, художник приближает изображение, фокусирует его в конкретном фрагменте — уголке леса с его обитателями — лисой и зайцем под деревом, совой в ветвях, танцующими аистами, порхающими птицами и бабочками и царем-оленем в центре. В изображении животных есть тот элемент непосредственности, который свойствен обычно наивному искусству.
Зелено-золотистый, с тонкими переходами тонов колорит гобелена создает ощущение пронизанного солнцем зеленого массива. Шерстяные нити мягко вьются, каждая оставляет свой цветной след, сплетая все мотивы в живой узор. Так образуется единое пространство-атмосфера этого гобелена.
А в гобелене «Вечный мотив» художник изображает рай и изображает ярко, поэтично, рай, как гармонию всего сущего.
Собственно «Родной лес» — это тоже рай, рай земной, народный, а «Вечный мотив» — это рай сказочный, в нем поют райские птицы, плавают белые лебеди, распустили хвосты павлины, и, конечно, в нем обитают Адам и Ева, и змей-искуситель соблазняет Еву румяным яблоком. В этом гобелене столько же наивности, сколько уточненности, столько же народности, сколько артистизма, столько же реальности, сколько фантастики. Узорная плоть ковра здесь сплетена уже не из дубов и берез латышского леса, а из пышной листвы апельсинового дерева, гроздей лилового винограда и голубых роз. И всю эту картину художник-ткач переплетает тонкой золотой нитью, отчего гобелен получает парчевое, действительно «райское» мерцание. Прекрасный цветущий мир, созданный Хеймратом в этом гобелене, отражает мироощущение человека, находящегося в гармонии с природой, с миром, с самим собой.
Вопрос о «цельности» мироощущения художника или разорванности его сознания сейчас нередко обсуждается критиками. В области декоративно-прикладного искусства в поисках разрешения этой проблемы обычно адресуются к опыту народного творчества, видя в художественном мышлении народного мастера идеал целостного отношения к миру (см. статьи М. Некрасовой в «Творчестве», 1977, № 10, К. Макарова в «ДИ СССР», 1979, № 2). Спору нет, ссылка на народные основы искусства всегда убедительна. Мы попытались затронуть эти вопросы в связи с анализом творчества Рудольфа Хеймрата, произведения которого представляют, на наш взгляд, одно из важнейших направлений в современном советском гобелене. Выросшее на глубинных корнях народной национальной культуры, связанное с современной жизнью народа и опирающееся на наследие высокой классики, творчество Хеймрата в своих высших проявлениях достигает подлинной цельности художественного решения. Названные здесь произведения Хеймрата особенно ценны для нас тем, что сохраняют и возрождают тип монументального декоративно-изобразительного гобелена, продолжающего на современном этапе классические формы этого вида искусства.

---

* *Я. Витолинь.* Латышская народная песня. М., 1969, с. 53.

Выставки

Профессия — плакат

Заметки художника

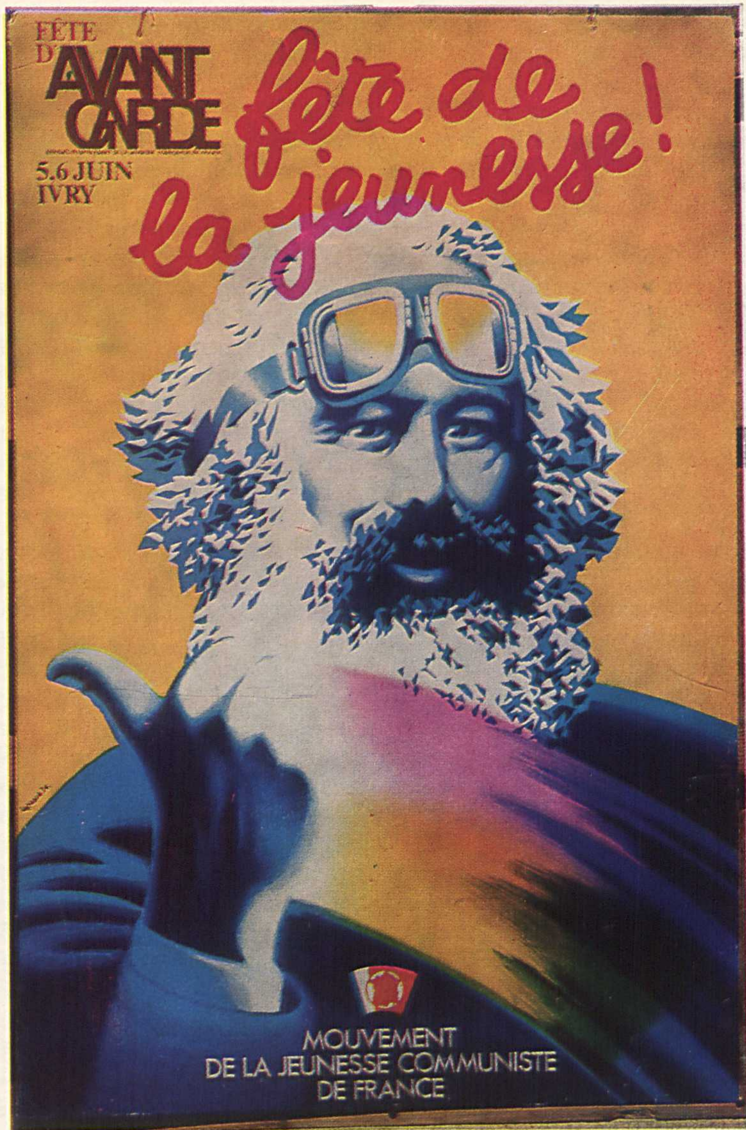
Владимир Белан

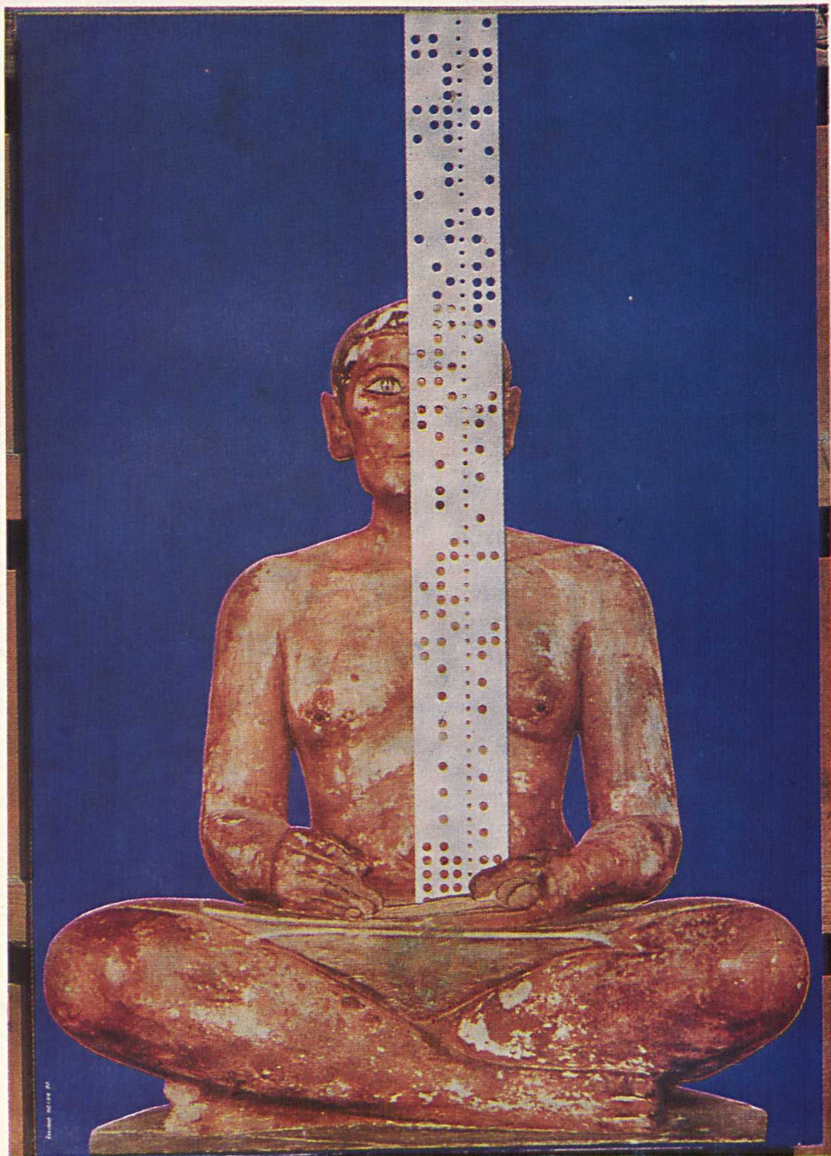
В седьмой Варшавской биеннале плаката приняли участие 1790 авторов. Если сравнить эту цифру с первоначальной (305 художников в 1966 году), впечатление будет внушительным. За 12 лет дело группы энтузиастов, «отвоевавших» когда-то здание Захенты, превратилось в респектабельное международное мероприятие. Варшава теперь «столица плаката»; смотры-конкурсы окружены заботой высших государственных инстанций (шутка сказать: патронат председателя совета министров!); в жюри приглашаются виднейшие художники мира. Наряду с конкурсом проводятся выставки победителей предыдущих биеннале, выпускаются альбомы и наборы открыток, специальные конверты, марки и так далее. В Польше организован первый в мире музей плаката. Плакатисты разных стран указывают на этот факт, чтобы склонить свои правительства к тому же. Варшава — эталон. Варшава — символ. Во всех странах перепечатываются известия о результатах конкурса, публикуются статьи, рецензии, репродукции премированных работ. Варшавские смотры стали для плаката тем, чем Сопот для песни. Во всяком случае, в прошлом году общественный резонанс биеннале мог сравниться для поляков лишь с первенством мира по футболу.

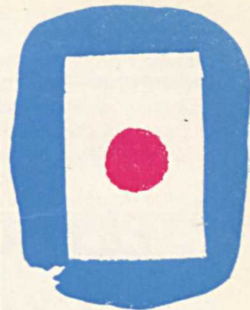
Однако, если мы присмотримся к собственно художественной обстановке трех последних конкурсов, то увидим, что восторги профессиональных участников и наблюдателей не растут (как можно было ожидать) пропорционально количественным и прочим данным. Репортажи с выставок в специальных изданиях — по сравнению, скажем, с откликами четырехлетней давности — стали более сдержанными. Как бы скрывая некоторую растерянность, авторы обзоров все чаще отвлекаются от анализа плакатов, сбиваясь на описание антуража выставки. Председатель жюри Ян Леница будто нехотя пишет вступление к каталогу. Жюри устало смотреть, — сообщает он, — а милые девушки приносить работы. Председатель подсчитывает количество выпитых чашек чая. Все это не без нарочитости: кажется, взгляд его все время уходит от самих плакатов. Да и вообще конкурс не ясно для чего: что им нужно в залах, этим пришельцам с улицы, чего хотят авторы, зачем выставка? И хотя ответ председателя вроде бы оптимистический — нужно продлить короткую жизнь плаката, чтобы бутылка, брошенная в пучину бумажного океана, была выловлена — легкая ирония сквозит в его усталом тоне, выражая то ли позу, то ли скептицизм.

Создается впечатление, что никого, кажется, не волнует тот самый «старый» подход к плакату как серьезному отклику на жизненно важную проблему, который теперь, в общей атмосфере, выглядел бы почти ретроградным. Авторы каталога, например, не сочли необходимым указать в подписях хотя бы названия работ, будто теперь полагается воспринимать только их формально-графические качества, будто плакат уже не надо понимать как выражение гражданской озабоченности художника. Выставка — зрелище; плакат — эстетство.

Шимон Бойко не без горечи писал о VI биеннале в 1976 году: «Мы не почувствовали стремления плакатного искусства идти в ногу с ускорившимся ритмом политических и социальных перемен, например, в Греции, Италии, Португалии, Испании, Анголе и вообще в третьем мире. Из представленных работ не очень ясно, что занимало внимание всего мира за прошедшие два года, какими заботами и конфликтами он жил, какие надежды и иллюзии питал, где шла борьба за жизнь, где оказались в опасности идеалы свободы». То же самое можно сказать и о большинстве экспонатов последнего конкурса: свободное скольжение вдоль гражданских проблем в зону массово-









Я. Савка
Польша.
Политический плакат.
Золотая медаль

А. Тсукамото, А. Инада
Япония.
Рекламный плакат.
Серебряная медаль

1.
Грапус (П. Бернар, Ф. Мие, Г. Пари-Клавель)
Франция.
Политический плакат.
Серебряная медаль

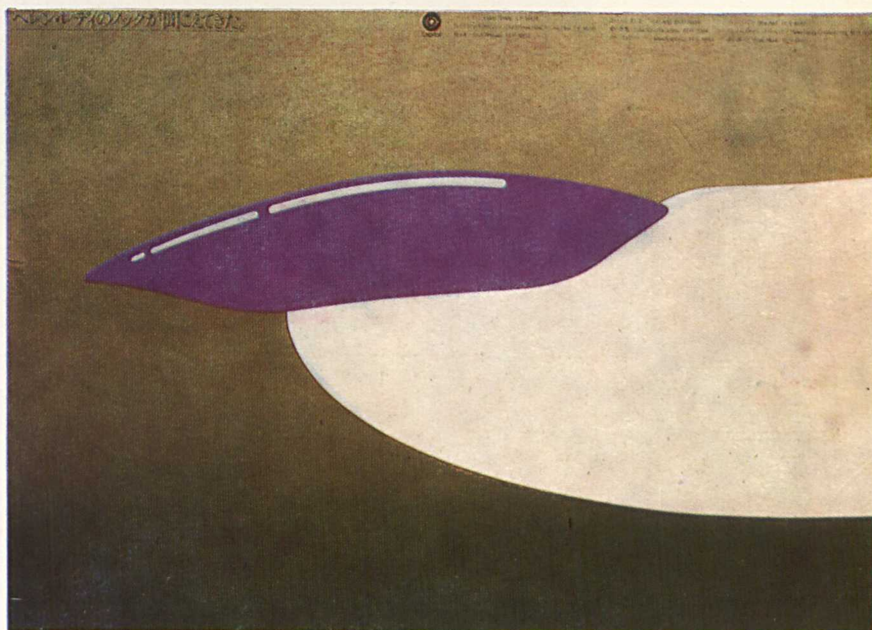
Л. де Лео
Италия.
Агитационный плакат.
Бронзовая медаль

Х. Матьес
ФРГ.
Театральный плакат.
Золотая медаль



зрелищного развлечения, несмотря на богатый арсенал применяемых художниками средств (от широкого использования фотомонтажа, конструктивистских приемов, декоративной стилизации, до шрифтовых решений, станковой графики и т. д.), приводит зрителя к ощущению прохладной пустоты. Можно согласиться с Мартой Лешняковской, писавшей в Варшавской «Культуре» за 25 июня 1978 года об «интеллектуальной мелкоте решений», о «повторяемых до бесконечности ранее употреблявшихся знаках и символах», и наконец — о «демагогии под публицистичность».

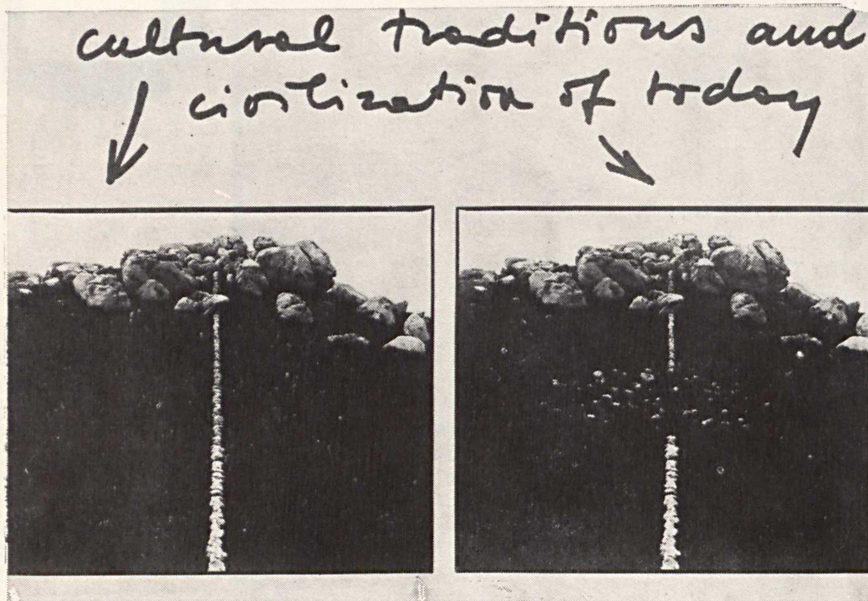
Несмотря на то что большинство участников биеннале говорят на разных национальных языках, изобразительный язык их работ, к сожалению, не отличается столь широким разнообразием. Решения, лежащие на поверхности, не смущают авторов, и они смело вводят их в свои творения. Один из членов жюри насчитал около 60 плакатов, в которых как изобразительный элемент фигурировали трубы. Можно было бы выстроить и ряд сюжетов с «использо-

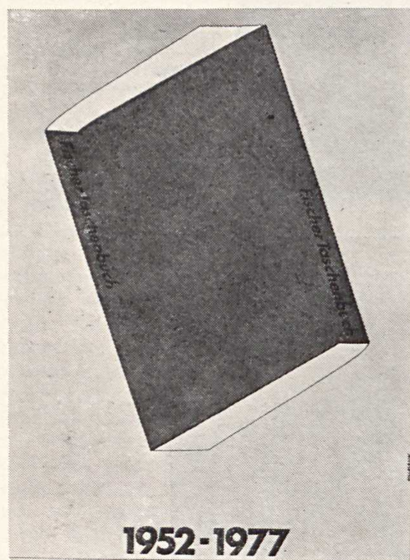


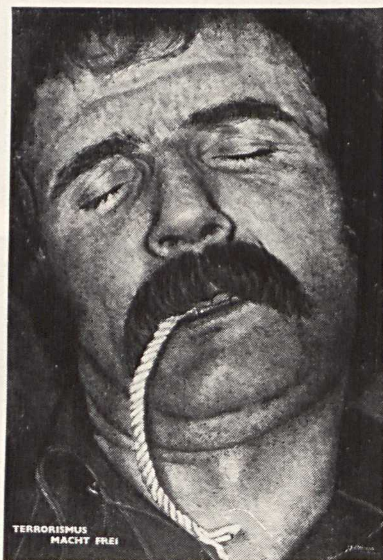
А. Алафи
Венгрия.
Агитационный плакат.
Бронзовая медаль

Г. Хилман
ФРГ.
Рекламный плакат.
Специальная премия

Я. Я. Алексюн (фото Я. Борткевича)
Польша.
Политический плакат.
Бронзовая медаль







ванием» в виде метафоры консервного ключа. Или мотива Жана Робера (Швейцария), получившего первую премию на VI биеннале по теме «хабитат» (лист дерева, заклеенного пластырем) — он тоже эксплуатировался довольно усердно в разных вариациях на последней выставке.

Чувство неудовлетворенности, незаметно, но постоянно накапливаемое, не стоило бы, возможно, особого внимания — ведь каждый конкурс на протяжении определенного срока проходит не только стадию подъема, но и стадию затухания. Однако прежде чем локализовать наши наблюдения таким образом, хотелось бы соотнести их с другими тенденциями, происходящими в плакатном искусстве. Чем объяснить, например, широкое распространение «постер»-плаката, предназначенного не для улицы, а для продажи? В самом термине не обошлось без тавтологии («постер» по-английски значит «плакат») — несомненно, из-за неопределенности новородившегося вида творчества. «Постер» — плакат, существующий как отдельное издание или приложение к журналу — узаконивает и делает принципом то явление, в которое втянут и плакат традиционный: в последнее время он тоже перекочевывает с улицы в дом, в учреждение, становится украшением, заполняя пустоту стен, являясь своеобразным декоративным элементом интерьера.

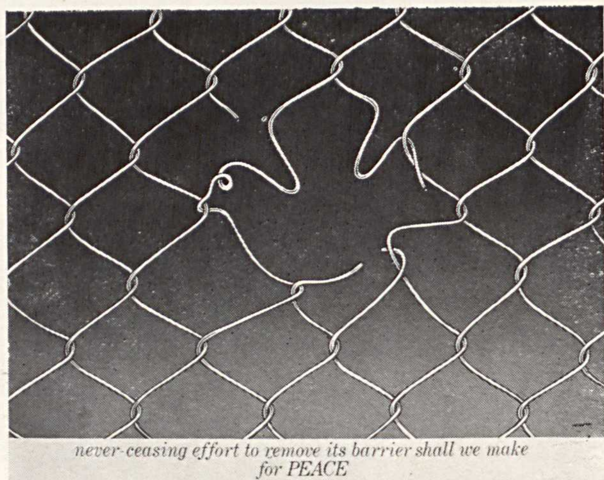
Все это очень мило. Но ведь в словаре иностранных слов плакат определен как произведение, которое служит задачам наглядной агитации и пропаганды, чаще всего политической, а также объявление, вывешиваемое в общественных местах с целью рекламы, инструктажа...

А что можно сказать о специально подготовленных плакатах «к выставке», особенно по заданной тематике? Всегда ли художник проникается проблемой, живет ею изнутри? Когда смотришь на плакаты, кажется, что нет.

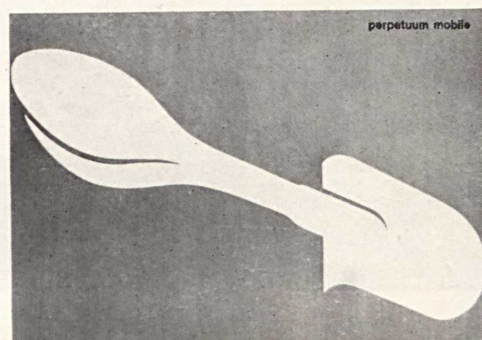
В третий раз на биеннале задавалась специальная тема, что должно было оживить конкурс, а также привлечь внимание художников к подъему тематики, важной не только для гармонического развития человека, но и для самого его существования. Так на V биеннале это были: «Вода — элемент жизни»; на VI и VII соответственно: «Хабитат» (наша среда обитания), «Культурное наследие и современная цивилизация». Марта Лешняковская на страницах той же «Культуры» сокрушалась о погубленной прекрасной теме, так полностью и не решенной.

Мы привыкли считать, что стимулом для настоящего плаката должны быть волнующие проблемы — как это было во времена «Окон РОСТА» в Советской России, или во время Венгерской Советской республики, или во Франции 1968 года, когда художник работал потому, что не работать не мог. Остается ли все это обязательным? Не означает ли появление нового типа плаката, функциональное перевоплощение нашего уличного друга, который не теряя, казалось бы, своей изначальной функции — то есть притворяясь, будто он и есть «плакат» в том смысле, в каком мы привыкли произносить это слово,— превращается на самом деле как бы во что-то другое?...

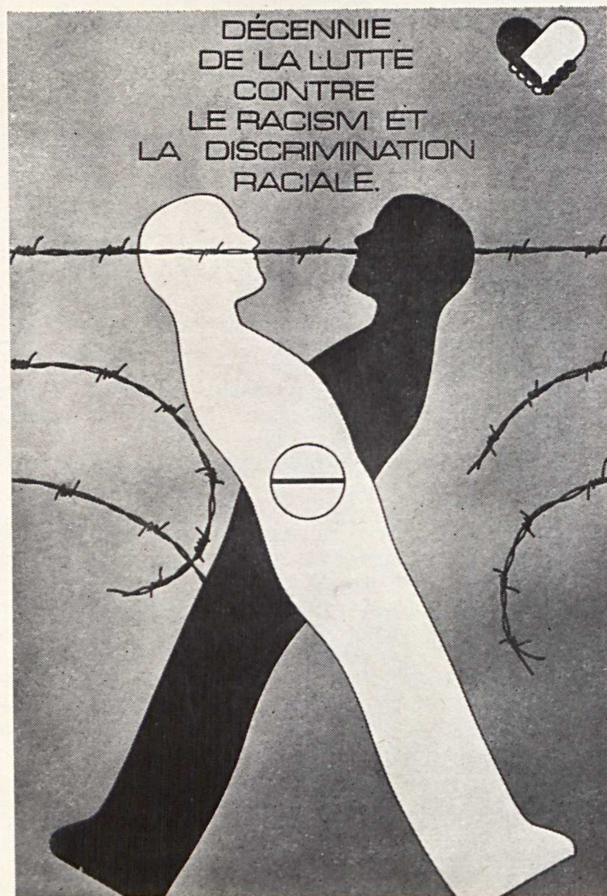
У. Г. Сато
Япония.
Политический плакат.
Специальная премия



Я. Бжозовски
Польша.
Общественная тематика.
Специальная премия



Д. Олах
Венгрия.
Политический плакат.
Специальная премия





С. Мияма
Япония.
Театральный плакат.
Золотая медаль

Ведь даже если художник глубоко и честно относится к своей работе, и его исходным стимулом остается не желание удовлетворить заказчика или потакать эстетам, а внутренняя потребность высказаться, он сразу сталкивается с неожиданной для него атмосферой: легкого жеста самоиронии и перемигивания «посвященных» друг с другом. Он чувствует себя чужим и не понимает только одного: почему этот процесс не является поводом для серьезной тревоги, волнений и мучений плакатистов.

Рискуя показаться не элитарным, я хотел бы высказать тревогу.

Тревогу по поводу утери старых, «ретроградных» функций плаката.

Ведь есть в профессии плакатиста «проклятые вопросы», вечные, всегда заново решаемые, при забвении которых жизнь и работа теряют свою серьезность.

Для многих людей плакат на улице — единственное окно в мир изобразительного искусства. Как когда-то говорили, «галерея для миллионов», формирующая художественный вкус. К плакату не надо идти — сам приходит, бросается в глаза! И потому хочется положить руку на плечо художника и спросить, что обозначает портрет Монны Лизы, отпечатанный на рулоне туалетной бумаги с надписью «Sorry Leonardo» («Прости, Леонардо»),— очередная профанация великого произведения, или действительно **великое прости,** прости за всех? И где надо вешать такой плакат? В самой теме, предложенной художнику,— «Культурное наследие и современная цивилизация» — уже предполагается забота о бережном отношении к культуре прошлого, но плакатист не усилил, а снизил ее, ибо необъявленный подтекст работает сильнее текста, потакая мелким и низменным инстинктам потребителя. Разумеется, плакатист работает не только для потребления, но и для собственного удовольствия, и может получить его от самой остроты решения. Но в том и заключается этика профессии, что пошлость не должна выходить за дверь мастерской, ибо плакатист несет повышенную ответственность за нравственную и духовную жизнь общества. Зрителю трудно устоять перед чем-то ярким, необычным, ранее не виданным; сталкиваясь с плакатом, он оказывается в ловушке, в сети, из которой не так просто выпутаться; вот почему нам все еще кажется, что плакат должен быть понимаем, ориентированным не на элиту, узкий круг специалистов.

«Вечные вопросы профессии». Стоит забыть о них, считать, что «все ясно» — и работа обманет тебя, уйдет из-под власти замысла, обернется, как нечистая сила, чем-то ухмыляющимся и бесчеловечным. И художнику ничего не останется, кроме жеста самоиронии. И он «забудет», что в сложном организме жизни плакат должен быть здоровым импульсом, что он — не только социальный медикамент, но и портрет времени. Плакат не фильм, и табличку «детям до 16 лет смотреть запрещено» повесить негде. По плакату можно судить о здоровье нации, он — визуальное отражение ее духа.

В свое время много спорили о рекламе, о допустимости пропаганды спиртного и табака; некоторые страны уже запретили рекламировать эти товары, но побольше вкусной еды, сладостей, напитков — призыв постоянный. Во время первых биеннале художники говорили о том, что важнейшая задача рекламы — не всучить товар, а помочь выбрать, что этика профессии требует достоверной информации: что, где, когда, за сколько — но не обмана, не ввода в заблуждение потребителя. Кто сейчас задает такие вопросы? Их не слышно, дискуссий нет.

Плакат — друг человека, агитатор, информатор, советчик. Спотыкаться о плакат? Да! О хороший плакат не грех и споткнуться; можно даже быть им атакованным в целях гуманности: «Не суй руку в машину!» Плакат формирует личность. Его форма, цвет, его содержание не к низменным сторонам человека обращаться должны, а посредством их — к внутреннему пониманию проблем мира, жизни, путей развития. Необходимо побуждать участие, сострадание там, где они нужны, сознание неразрывности природы и человека, причастности каждого ко всему.

Все эти вопросы, повторяю, могут показаться «несвоевременными» на общем фоне иронически-игрового отношения к профессии. Но может быть, именно их надо задать, чтобы работать на завтрашний день? Ибо скоро, как мы знаем, наступает разочарование в иронии.

В первой биеннале участвовало 32 страны, а в последней — 54. Награждались медалями 17 стран, а вот наибольшее число наград за все годы досталось Японии и Польше. Потому ли, что какой-то изначальный импульс «серьезного плаката» еще продолжает действовать на художников этих стран, потому ли, что именно они легче других «раскусили» новые правила игры? Вопрос загадочный, и у нас нет на него ответа.

Но ведь и советские художники являются постоянными участниками и гостями Варшавских биеннале, и если мы хотели бы почаще видеть их имена в списках награжденных, может быть, самое время именно нам попробовать вернуть интонацию профессиональной серьезности и вновь задать те «вечные вопросы», без которых гражданская совесть, а значит и художественное чувство плакатиста не могут долго находиться на уровне высоких требований профессии...



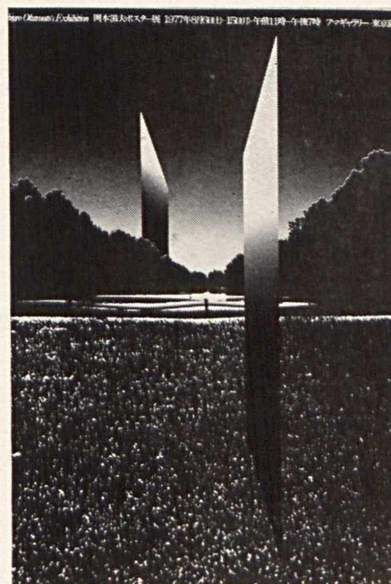


Д. Кинг, У. Кингдом
Великобритания
Политический плакат.
Специальная премия

В. Крувел
Голландия.
Информационный плакат.
Бронзовая медаль



С. Окамото
Япония.
Информационный плакат.
Специальная премия



Ф. Месгали
Иран.
Информационный плакат.
Специальная премия



Культурное пространство античного мира

На следующих страницах мы предлагаем вниманию читателя ряд материалов на тему... настолько старую, так подробно исследованную, что может возникнуть невольный вопрос: зачем журналу «ДИ СССР», посвященному современной практике искусства, подменять научный сборник и еще раз (в который раз!) сообщать об античности? Вопрос законный. Чтобы ответить на него, надо прежде всего оговорить, что журнал «ДИ СССР» не только посвящен современному искусству, но и предназначен в первую очередь для современных художников — то есть, формируя его, редакция исходит из задачи совершенно особой: не просто отражать художественный процесс, но и обращать внимание читателя на то, что, как нам кажется, было бы интересно и полезно знать или вспомнить сегодня. И если редакция приглашает профессиональных историков и просит их на страницах журнала рассказать о культурах прошлого (а в данном случае мы задумали именно серию таких материалов), значит в современной творческой практике происходит нечто, что, как нам представляется, вызывает появление подобных публикаций. Речь идет о своеобразном явлении современного, особенно молодежного искусства, с обсуждением и критикой которого читатель «ДИ СССР» мог встречаться на страницах журнала — о смущающей многих всеядности художественного поиска, нередко как бы не различающего в традициях прошлого ни своего и чужого, ни близкого и далекого, ни больших или меньших ценностей в составе мировой культуры. В этой «музейной» уравненности, где все оказывается одинаково доступным и используемым, отражается, по мнению некоторых, новое понимание культуры, при котором культура мыслится не только как «шедевры», отдельные произведения «высокого» искусства, но включает в себя и все остальное — и быт, и среду, и низовые формы (фольклорное, самодеятельное и так далее) искусства, еще недавно к культуре «в высоком смысле» не относившиеся. Отдавая должное таким представлениям о культуре, вызывающим из культурного небытия и ставящим в ряд искусства многое, в самом деле достойное этого названия, нельзя, тем не менее, не задуматься и над некоторыми вопросами. Не влечет ли за собой это новое, как его иногда называют, «мозаичное» восприятие культуры теоретического, а следовательно и практического снятия критериев истинной художественной ценности? Не здесь ли как раз истоки безразличия относительно того, какая культура и что именно в культуре берется в качестве традиций? Можно ли сказать, что сегодня художник в самых разных культурных традициях находит концепцию человека, жизни, мира равно ему близкую? Не заключено ли в самой ситуации, приводящей к такой постановке проблемы, опасности дискредитации не только художественной традиции, но и художественного творчества в целом?

Вряд ли сегодня можно дать простой и однозначный, удовлетворяющий всех ответ на эти вопросы: решаться они будут, как всегда в таких случаях, самой художественной практикой. Однако задача журнала — посильно содействовать этой практике. Будучи твердо убеждены, что искусство все же обладает непреходящей художественной ценностью, мы начинаем в этом номере разговор об эпохах высочайшего взлета человеческого духа, подобно сверкающим вершинам вздымающихся среди бесчисленных холмов, пригорков и кочек мирового культурного наследия. Сегодня речь пойдет об античности — эпохе «детства человеческого общества... где оно развивалось всего прекраснее» (Маркс). Редакция попросила авторов рассказать о ней в расчете на читателя, который знаком с соответствующей литературой на эту тему,— то есть, не повторяя широко известного, попробовать вывести античную культуру за пределы хрестоматийного и музейного пространства, рассказать о среде, быте, самом воздухе, которым дышали греки и римляне, а затем — коснуться тех метаморфоз, которые переживала античная культура в сознании людей более близких к нам по времени. Ведь поэты, философы и художники маленькой и героической страны, создавшей на заре европейской цивилизации эту культуру, заложили в нее художественные принципы столь фундаментальные, что все последующее, поднявшееся над архаическими формами искусство (далеко не только европейское) либо стремилось к их творческому развитию, либо слепо им следовало, либо тщетно боролось с ними. Тщетно потому, что отказ от этих принципов — не от эпигонского подражания, а именно от принципов — означал отказ от изобразительного искусства как зрелой формы общественного сознания. Академические эпигоны, как и модернистские ниспровергатели «греко-римской культуры» в равной мере, каждый по своему, уничтожали живую душу искусства, которая, как об этом столь поэтически писал еще Гегель, наиболее явственно воплотилась именно в античной классике.

Ибо античность обрела (и в этом ее чудо, гипнотизирующее тысячелетия) способность удивительно полно пластически выявить и теоретически обосновать извечную живую диалектику сущности и явления, всеобщего и конкретного в искусстве, поставив тем самым проблему формы, осознав тем самым раз и навсегда принцип решения художественного образа, к чему, даже подчас программно отрицая это, стремилось и будет стремиться искусство.

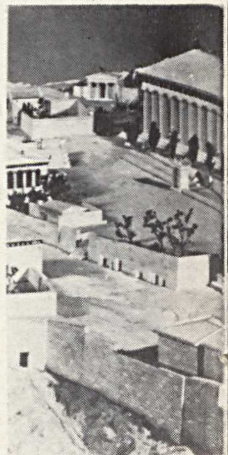
Великая заслуга античного искусства перед культурой человечества не только в том, что оно дало людям счастье общения с прекрасными произведениями, но и в том, что оно породило и осознало формальный принцип реализма.

В этом его подлинное бессмертие.

Почему-то думать об античности стало важно. То ли сказывается утомление гримасами «современного стиля», то ли античностью давно никто, кроме горстки специалистов, не интересовался, и срабатывает эффект неожиданной ее новизны, то ли еще что-то. У всех, наверное, свои резоны для нового увлечения, но каковы бы они ни были, труд понимания, казалось бы, столь изученного прошлого составляет немалую долю переживаний каждого, кто окунается в омут, имя которому «античность».

Имя это было понятным гуманистам Ренессанса: все древности,— а известно-то их было чуть-чуть — они называли античностью и переживали ее, как умели и хотели, воображая всю античность на манер руин Рима. Не потому ли позднее, когда лорд Элджин выставил в Лондоне мрамор, снятый с Парфенона, шок был нешуточный: античность не узнавалась, ведь с Лессинга античностью был «Лаокоон» и еще Венера Милосская! Потом были Шлиман в Трое и Микенах, Эванс на Крите... Слово стало чистой метафорой, и вырезывать античность из непрерывности истории можно теперь совершенно произвольно.

Попробуем держаться как можно ближе традиции, назвав античностью время в тысячу лет (от Гомера до Августа, от конца дорийских походов до смерти Клеопатры) и место: восточное Средиземноморье, ту его половину, что направо от Сицилии, если глядеть к нам, на север.



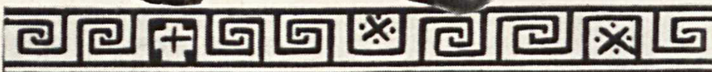
*

Мир был стар, велик и непонятен. Сметя на пути чуть не все, чем успели обзавестись ахейцы, успевшие под стенами Микен, Тиринфа, Трои кое-что перенять, дорийцы задумчиво оглядывали посыпанные пеплом развалины: надо было как-то устраиваться. Для стад, которые они вели с севера, места в разрезанных горными цепями долинах не было. Новый образ жизни на новой земле — вынужденный девиз всех переселенцев до них и после них.

Но мир был стар и полон чужих следов. Уцелели Дельфы, каким-то образом устояли Афины — старая Кекропия на холме, и в этих Афинах уцелели беглецы из Микен, а с ними — осколки того, что мы, с высоты знания хронологии (совершенно пустой для них), называем Эгейской, Минойской, Крито-Микенской культурой. Уцелел Эфес и другие города малоазийского побережья, минойско-ахейский город на острове Делос. Так что живые образцы того, как жить, в некотором количестве имелись.

Руины не были немы. Многоярусные развалины Кносского дворца, фрески с изображением игр с быком на его стенах, двойные топорики — «лабрисы» — на его камнях дали пищу легенде о Миносе, Дедале, Минотавре, Ариадне и Тесее. Остатки микенского акрополя рождали истории о кровавой драме Агамемнона и Клитемнестры, а фиванского — о Полинике и Антигоне.

Мир вовсе не был пуст: имена гор, ручьев, пещер, то есть имена божеств, не утерялись, они лишь сплетались с именами новых богов и героев, порождая причудливую путаницу местных мифов. Дорийцы слушали песни о Троянской войне, выигранной ахейцами, и отождествляли себя с ними: поколение за поколением считало честью добавить имя своего города к древним именам в своде участников похода Агамемнона к стенам Илиона. Сведения о землях, которые мы называем теперь Сирией и Египтом, и о море, которое мы называем Черным, получаемые на малоазийском берегу, будили воображение.



Мир был велик, и представление о нем отнюдь не сводилось к нищенским хижинам пастухов, к жалким мегаронам, убогим святилищам и немощеным пустошам площадей.

Но как понять этот уже тогда такой старый мир нам, которым нужно усилие, чтобы за словом «Греция» увидеть нечто иное, чем страну в нынешних государственных границах. Как нам — сухопутным, для кого берег моря это край, конец земли, — понять тех, для кого пределом были горы за спиной, а море с полоской берега было «землей»?



В центре ойкумены

Вячеслав Глазычев



Попытаемся сделать это, посмотрев на то, что составляет фундамент культуры, оформленной в цивилизацию — на «меры» античного мира.

Мера длины — стадий. Стадий бывал разным, но всегда не более 185 метров. С верстовой или километровой меркой не развернешься на изрезанных берегах Пелопонесса, ею не обернешь очертания островов Эгейского моря. А вот стадий годится для того, чтобы мерять не только вдаль, но еще и вверх-вниз: от подъема до спуска, от поворота до поворота. От Афин до их извечного врага — Мегары по извилистой дороге всего 40 километров, но целых 220 стадиев — огромное расстояние. Когда начались походы греческих наемников по просторам персидской империи, в обиход вошла новая мера — парасанг (час пути), а римские когорты приносят с собой все унифицирующую милю. Но в Аттике, Акарнании, Беотии, Элее и шести остальных землях Эллады стадий живет до конца.

Для каботажного плавания та же мера — стадий, для дальнего резко, качественно иная: день пути.

А мера площади? Плетр или 0,095 гектара, что вполне прилично, потому что привычно. Но плетр делился еще на сто частей — партик. Партика — полоска земли размером в кухню однокомнатной квартиры.

За этой мерой видно, как мало, как безумно мало было пригодной к обработке земли. Эта мера помогает понять, как близок был для всего античного мира (до хлебных транспортов из Египта при Птолемеях) страх перед голодом. И еще за этой мерой чувствуется сделанность, изученность каждого клочка земли, причина ненависти к соседям, в любой момент способным посягнуть на урожай, зреющий на полях полиса.

Остров Кеос — гористый клочок земли длиной в два десятка и шириной в десяток километров. На нем пытались сосуществовать четыре полиса! Теснота повсюду, в каждой пригодной для жизни ложбине между гор. Отсюда понятнее становятся клятвы, вроде той, что произносили жители Дрероса, дорийского города на Крите, в адрес своих соседей: «Я никогда не окажу помощь народу Литтоса, ни словом, ни делом, ни в день, ни ночью. Я буду делать все, что в моих силах, чтобы принести ущерб городу Литтосу». За мерой площади, мерой тесноты — всепные походы, всегда приуроченные к созреванию, хлебов, бесконечная резня между соседями, насильственно приостановленная Римом.

И рядом с этим третья мера, определяющая цивилизацию: богатство. Даже наименьший «талант» эвбейский — это 26 килограммов серебра. От таланта отсчитаны вниз все остальные: мины, драхмы, оболы. И талант не был этакой воображаемой условной величиной. В 285 году до н. э. город Тазос (на острове у фракийского берега — глухая провинция) продал желавшим четыре права гражданства по $1/3$ таланта за патент. В 200 году еще не ведающий о своей будущей славе Константинополя Византий обязался выплачивать галлам по 80 талантов ежегодно. Один из генералов римской республики, обирая Малую Азию, вывез из одной только Лаодикеи на Ликее (скромный по тем местам город) 2000 талантов, 52 тонны серебра. Если же учесть, что к этому времени знаменитые копи Аттики, Лаурион, обеспечившие Периклу возможность заново построить Акрополь, были исчерпаны, что серебра в Греции больше не было, а золото малоазийской Лидии (давно забытое царство Креза, научившего греков бить монету) тоже, что серебро вывозилось из Испании — богатство античного мира становится поразительным.

Оно тем поразительнее, что при тождественности климата и почв, обмениваться можно было в основном вариациями того же самого — то есть умением. Коринфская керамика, аттическая и родосская (не говоря о других) — в ходу были все три, и шла между ними острейшая конкуренция с применением законных и незаконных приемов. Тонкие модуляции формы, оттенки обжига из местных глин, оттенки глазури и декор — вот, что было ценностью. Оттенки вкуса оливкового масла, вина, оттенки выделки и окраски шерсти и плащей — это становилось гордостью полиса, основой его благополучия.

*

Искусство различать оттенки — вот что породило, наверное, изощренность греческой культуры, эллинистического образа жизни и искусства как невыделенной, составной его части. Поздний республиканский Рим не сразу постиг эту тайну. Постигнув же, Рим поступил как всегда гениально просто, всю Грецию превратив в художественную мастерскую, скорее даже в художественно-производственный комбинат огромных габаритов. Тысячи копий старинных работ, изготовленных мастерскими Пароса, Сикиона, Самоса, Афин, — это благодаря им мы знаем о девяти десятых греческого искусства. Коллекционирование подписной керамики Атталидами и Римом, Птолемеями и Селевкидами спасло ее для музеев мира.

Но прежде, чем возник обширный фонд для копирования, надо было создать оригиналы, для чего талант художников и даже наличие школ лишь необходимое, но недостаточное средство — искусство (независимо от того, называлось оно так или нет) должно было стать не просто частью жизни, но может быть важнейшей ее частью: оно служило славе, а жажда славы была основой античного образа жизни.

Не сложный, хотя разумеется неточный расчет позволяет понять, что не озабоченный производством средств производства античный мир тратил, говоря современным языком, более половины национального продукта на украшение городов. Чудес не бывает: труд и капитал, превращенные в храмы, агоры, театры, стадионы и их мраморные одежды, воистину грандиозны.

Но концентрация труда, капитала, жадности к славе бывала и у других: в Ассирии, хотя бы, а какой-нибудь финикийский Тир или Арад, сидя на защищенных скалах в море, были такими же торговыми республиками, как Афины. Тайна культурного «взрыва», открывшего собой греческую классику, остается загадкой. Мы можем проследить источники заимствованных идей, можем заметить, что цепь городов, окантовавшая побережья, словно параболическое зеркало вдруг сосредоточило отраженный свет солнца в едином фокусе. И все это будет не более плодотворно, чем флогистон переименовать в теплород. Лишь одно ясно: при немалом наследстве понадобилось 500 лет, чтобы породить век Перикла, как впрочем, тоже при немалом наследстве от Римской империи, понадобилось 500 лет с VII века по XII, чтобы возник «взрыв» готики, продолжившийся Ренессансом. Магии числа тут, конечно, нет — проступает лишь долгота аккумуляции в культуре, что впрочем тоже ничего не делает яснее.

Эта жажда славы у грека была тесно связана со страстной привязанностью к полису и распространялась на всю Отчизну в целом. Будучи жителем одной из бесконечных «колоний», он был еще сочленом панэллинской общности, не политической и не экономической, а сугубо культурной. Койнѐ — разговорный греческий язык — был главным цементирующим составом для непрерывно разраставшегося ожерелья материнских городов и дочерних поселений. Чем шире растягивалось «ожерелье», чем дальше от праисточника возникали «колонии», тем сильнее становилась идея эллинской общности. Чем теснее греки соприкасались с негреками, тем легче они начинали освобождаться от архаического шовинизма, и родившаяся в Александрии идея Космополиса стала логическим завершением этого процесса. За 500 лет, с VIII по III век до н. э., цепь греческих, полугреческих, на треть греческих городов растянулась во много раз, обернув едва ли не все побережье. Каждое звено этой цепи образовало город (иногда группу полисов), а связь обеспечивали досконально изученные Ионическое, Эгейское, частью Тирренское, Адриатическое, Мраморное, Черное и даже Красное моря. Где-то около 500 года до н. э. Гекатей из Милета написал «Путешествие вокруг света», так сказать, в двух томах: «Европа» и «Азия» — круг замкнулся.

*

Произнося «Греция», мы часто упускаем из виду, что каждое звено этой великой цепи (на то она и цепь) — главное, и если мы повторяем «Греция — это Афины», то это всего лишь старое заблуждение, почтительно унаследованное нами от эпохи Гете. Каждое звено цепи имело неповторимую форму, каждое добавляло новую черточку в единый орнамент, вби-



рающий в себя, наверное, весь дух античного мира, — меандр.
Греко-сирийские города экспортировали пурпур финикийского побережья и лекарственные травы, а маленькая Танагра — десятки тысяч статуэток. Византий специализировался на ловле тунца, а Херсонес Таврический, связанный напрямую одним днем пути через море с материнским городом Гераклеей, — на вывозе хлеба из южнорусских степей. Синопа давала знаменитую коричневую краску, а Трапезунт — вишневые ягоды. Это формировало сеть личных и групповых связей, опиравшуюся на бесчисленные соглашения о гостеприимстве — проксении. Но по этой сети, узлами которой были крупнейшие города, перемещались и знания, и умения, и те, кто ими владел. Остров Кос создал школу врачей-диетологов, провинциальный Сикион — школу скульпторов, Сиракузы и Кирена — множество ученых. В городе Навкратисе, в дельте Нила, найдена первая (на сегодня) ионическая капитель, а Сицилия и Южная Италия, объединенные именем Великой Греции, сформировали суровую дорику; Пирей и Милет — развитую форму так называемого «гипподамова» регулярного плана города...
Трудно найти город, который не славился бы именем одного из героев культуры. О многих мы и знаем только потому, что были Апеллес из Колофона, Боэтус из Халкедона, Фидий из Пеллены, Кресилай из Кидонии или Пайониос из Менды во Фракии.
Меандр — точный символ: квадратная спираль, невозможная в силу разрывающего каждое звено противоречия и все же существующая цельность. Жители неустанно куда-то двигались — в новую или старую «колонию» для участия в Олимпийских, Дельфийских, Феспийских, Александрийских и прочих играх, для подбадривания «своих» атлетов, для консультаций у оракулов, во исполнение обета, для поступления в школу философов или врачей. В развитое эллинистическое время все чаще встречаются просто путешественники, и достаточно рано возникает весь комплекс их обслуживания: отели, госпитали, банки-сокровищницы. Когда еще Геродот путешествовал по Египту, его сопровождали профессиональные гиды — местные греки. Ко второму же веку, при Птолемеях формируется подлинное туристическое бюро для групповых экскурсий вверх по Нилу, и росписи участников этих групп видны до сих пор на лодыжках статуй Рамзеса в Абу-Симбеле, на камнях острова Элефантины. К услугам путешественников огромная деловая литература: лоции, описания-итинерарии и огромная полулегендарная, развлекающая литература о деяниях и дальних странах, списки Чудес Света в разных авторских редакциях становятся настольными книгами — свиток папируса имеет постоянную умеренную цену в две драхмы, недельное жалованье каменщика. Смешение школ, стилей мышления, представлений, культов нарастает сверх всякой меры. Множество культов, пришедших с севера (Зевса, Геракла, Орфея), с востока (Артемиды, Диониса, Кибелы), с запада (Деметры), с юга (Озириса и Изиды), переплетаются с местными мифами, образуя сложнейший рисунок святилищ и храмов, и соответственно, дифференциацию архитектурных форм, им соответствующих.

*

Античный мир формирует растянутую шкалу поселений, сохраняющуюся до конца эпохи. Крошечные выселки и городишки с храмами, в которых стоит лишь глиняный кумир или — по бедности — вовсе нет ничего. Почти стандартные города — на пять, десять, двадцать тысяч жителей, с полным набором демократических учреждений. Метрополии регионального значения: Эфес, Пергам, Кирена. Метрополисы вселенского масштаба: Родос, Сиракузы, Александрия, Антиохия, Селевкия с населением до полумиллиона, превзойденные только имперским Римом. Все они существуют рядом и взаимодополняют друг друга так же, как сосуществуют тексты Аристотеля с леденящими кровь заговорами, начертанными на черепках, клавшихся на могилы в ночь новолуния. Трагедии Эсхила, аттические комедии сосуществуют с тайными мистериями, безумно давно или только что импортированными из Азии и Египта. Сосуществуют дорический, ионический и коринфский ордера и сложные их сплавы с местными традициями, рождая в конце концов поражающие воображение искусство Пальмиры, Петры, Филэ, Скифии, кельтов.
Все это формирует, так сказать, внешнее поле среды обитания, но изнутри прорастают внутренние силы, которые тоже лепят, формуют его — по-новому. Ранний, да и классический греческий город строится по элементарной схеме, хотя он предельно живописен манерой, которой он облепляет склоны своего акрополя. Жилище — крепость, закрытая для посторонних, и гинекион — женская половина — замкнут не менее, чем сераль через тысячу лет. Вся настоящая жизнь сосредоточена в городском центре, на агоре, еще лишенной портиков, кое-где огороженной рядами лавок; в театре, у храмов и святилищ. Ясно, что отгороженный от улочки, похожей на тоскливо-казенный коридор, ритмизованный маленькими дверьми, двухэтажный дом униформен и сознательно скучен. Все его артистическое содержание — посуда, ковры, оружие.
Зато все, что есть в городе ценного, принимает на себя храм в акрополе, храмы вне акрополя и святилища окрест. Вся территория полиса означена, и вся «пичейная» полоса, священная земля — тоже означена: камни, стелы, памятники, огражденные святилища и неогражденные храмы густо покрывают все, от морского берега до вершин гор. Расчет, сделанный по книгам Павсания (его точность, сто раз подтвержденная раскопками, сомнению не подлежит), показывает, что среднее расстояние между соседними архитектурно-обработанными знаками нигде не превышает километра. С любой точки их видно несколько.
Пейзаж, даже дикий, горный, рукотворен — кормчий правил на мыс Суний с храмом Посейдона на его гребне, а от мыса уже видно было сияние на острие золотого копья, вложенного Фидием в руки Афины Промахос на афинском акрополе. Сеть знаков покрыла мир — без пропусков. Если добавить, что каждая скала, ручей, провал в земле тоже означали Событие, что за ними был, как правило, ряд конкурирующих меж собой историй, обнаруживается, что весь окрестный мир нес в себе функцию напоминания.
Замкнутости дома противостоит открытость просматриваемого мира. «Нагости» стен дома — яркость и пестрота огромного по отношению к нему окружения. Они в ясной оппозиции: микрокосм дома и макрокосм города, охватывающего природу вокруг — до границы следующего, чужого макрокосма.

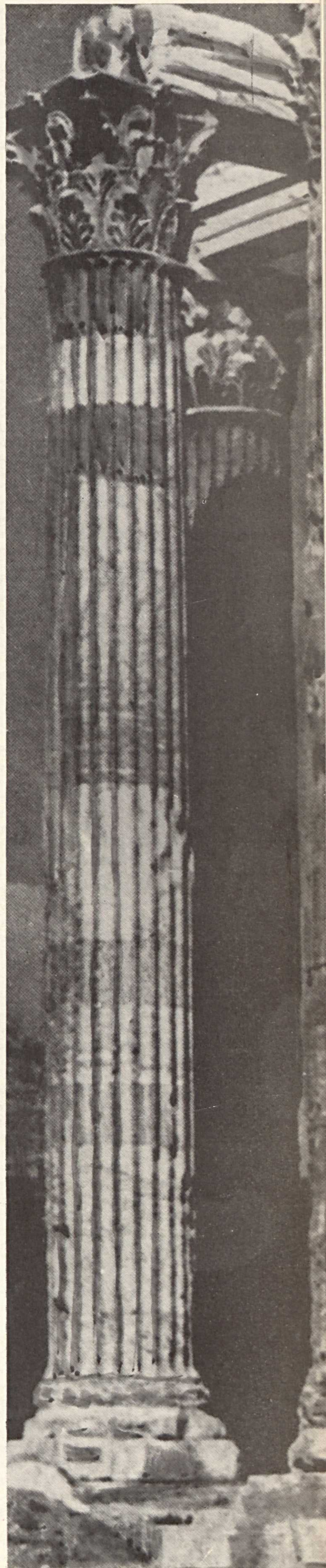


*

Македонское завоевание меняет многое. Сохраняя автономию, полисы охватываются впервые пусть неустойчивой в де-

талях, но непрерывной политической целостностью.
Часть публичной жизни перемещается внутрь дома, и сам дом, естественно, преображается: раздвигаются стены внутреннего дворика, охваченного перистилем, появляются мозаики, мебель приобретает более стильный характер. Комфорт и изысканность богатых домов Делоса превзойти оказывается уже невозможно в последующие тысячелетия, с ними можно только сравняться.
Дом впускает декор внутрь, но публичное пространство города отнюдь не оскудевает. Напротив, агора уподобляется внутреннему дворику дома, но только сомасштабному всему городу: она расширяется, ее охватывают стои — колонные портики торговых, прогулочных и музейных галерей. Портики все чаще окружают и храмовую площадку, что создает новую, утонченную игру ордеров. Возникает сложный лабиринт перетекающих друг в друга, полуразгороженных пространств — прототип императорского форума.
По давней традиции мы больше всего читаем об акрополе Афин, но городской центр Ассоса, Приены, Галикарнасса, Делоса, Пергама, наконец, нимало не уступает афинскому. И не только размерами: боги, герои мифические и герои подлинные, ученые, поэты, атлеты и историки — все они вставали на пьедестале уже в классическое время, но теперь в III в. до н. э. они заполняют публичное пространство так плотно, что их количество становится сопоставимым с количеством живых, блуждающих меж мраморных и бронзовых фигур. Это не преувеличение: из небольшой Амбракии римляне вывезли в Италию 2000 мраморных статуй. От перечисления же статуй в Олимпии, аккуратно выписанного Павсанием, и вовсе кружится голова: мудрый обычай заставлял нарушившего правило атлета или болельщика оплатить водружение статуи, победитель финансировал его добровольно. И побед, и штрафов было так много, что совокупный пластический эффект не поддается воспроизведению.
*
Эллинизм — это уже не просто городской образ жизни, это решительное доминирование метрополий. В Сиракузах возникает первый в истории публичный парк, и интересы явно поворачиваются от переживания прошлого к переживанию настоящего — Цицерон еле сумел разыскать заросшее кустарником надгробие Архимеда, опознав его по изображению шара, вписанного в цилиндр. Рядом с Антиохией сирийской создается первый в истории «луна-парк» — Дафнэ, известный всему тогдашнему миру хотя бы понаслышке. И наверное неслучайно уже не довлеющий над миром Рок, а Тиха — судьба-удача венчает собой пантеон этого времени, скульптурной группой поднявшейся над набережной Оронта по проекту Евтихида.
Неудивительно, что все стекается в эти гигантские центры — магниты для тысяч провинциалов. Достаточно прочесть список главных библиотекарей Александрии, чтобы почувствовать, как связан был мир: Зенодат из Эфеса, Аполлоний с Родоса, Аристофан из Византия, Эратосфен из Кирены, Аполлоний и Аристарх — с маленькой и безумно далекой Самофраки. Рядом с этим старые Афины известны лишь как место культурного паломничества, Фивы ко времени Августа превратились в деревню, Мегалополис — в пустыню, Мегара, Эгина, Пирей — в руины. Мир был стар, и жизнь вовсе могла уйти с обнищавшей материковой Греции, не будь потом щедрых субсидий Рима, стыдливо вернувшего сюда толику отнятого здесь же.
Греческая античность, влившись в кольцо эллинизма, передала Риму, быстро «вылечившемуся» от республиканской невидной грубости, эстафету знания. Еще во II веке до н. э. Питей из Массилии плавал в Британию и к берегам Ютландии, а Шелковый путь из Китая исправно расходился к финикийскому берегу по трем отлаженным маршрутам. Еще в 100 году Гиппал открыл муссоны, и плавание в Индию от птолемейских городов Красного моря стало простым и надежным делом. 1100 писателей, увы известных нам в основном по одним именам, около 400 перепланированных комфортабельных городов, не поддающееся определению число подлинных и (уже тогда) поддельных скульптур и картин — вот приданое, присвоенное и освоенное Римом, не желавшим утерять из этого наследства ничего.
Рим не сломил Грецию — она растаяла в одновременности усобиц и усилий охватить собой весь мир (уже к концу III века наблюдается странное падение рождаемости, о чем свидетельствует невероятное количество актов усыновления и удочерения, а обезлюдевший Коринф мог выставить лишь четверть гоплитов от числа, на которое он был способен в эпоху Персидских войн). Преуспев в этих усилиях как цивилизующая сила, Греция утеряла себя, заняв среди провинций Рима ничтожную экономически и политически, вспомогательную в культурном, но исключительную в мемориальном смысле позицию.
*
Античный мир не умер ни тогда, ни через столетия, когда центр Империи переместился в Константинополь, ни когда арабское нашествие разорвало пополам великую цепь Средиземноморского берега, ни даже тогда, когда Константинополь пал под ударом турок-сельджуков. Напротив, начиная с XV века, античный мир живет все насыщеннее, и мы знаем его куда полнее, куда систематичнее, чем могли мечтать Павсаний и Плиний. Вот если бы мы еще и понимали его. Когда мы разглядываем росписи Дуриса, руины и реконструкции, когда читаем Ксенофонта или Фукидида, есть иллюзия понимания, потому что не иллюзорно сопереживание: мы и впрямь опознаем себя в этом. Может быть именно труд понимания делает столь упорным сегодняшнее тяготение к античности, которую опять — в который уж раз — мы пытаемся превратить в зеркало для вглядывания в самих себя...





Театр изображений

Нина Брагинская

Реальная жизнь античного изобразительного искусства очень мало походила на его сегодняшнее музейное существование. Картины показывались публике не на выставках, а на состязаниях. Их демонстрировали во время общегреческих игр и празднеств, в частности на Олимпийских играх [1]. Между живописцами устраивались соревнования. К сожалению, нам неизвестно, как именно проходили эти certamina picturae в Коринфе [2] или в Дельфах [3], но судя по Элиану [4], это не были конкурсы готовых картин, а какое-то «действенное» состязание.

Художники предназначали свои произведения не для картинных галерей, которые появляются достаточно поздно, а для святилищ и храмов; скульптура включалась в действие не только, когда ее несли в процессии или когда она подобно гомеровскому Палладию вращала глазами или кивала головой. По меткому замечанию Джейн Харрисон, панафинейский фриз Парфенона, идущий внутри целлы вокруг богини, не изображает шествие, а замещает его, служит постоянному, никогда не прекращающемуся чествованию богини, какое люди устраивают однократно. Фриз этот, тем самым, подобен адорантам из египетских храмов. Вотивные рельефы и пинаки Харрисон называет «молитвами translated into stone» [5].

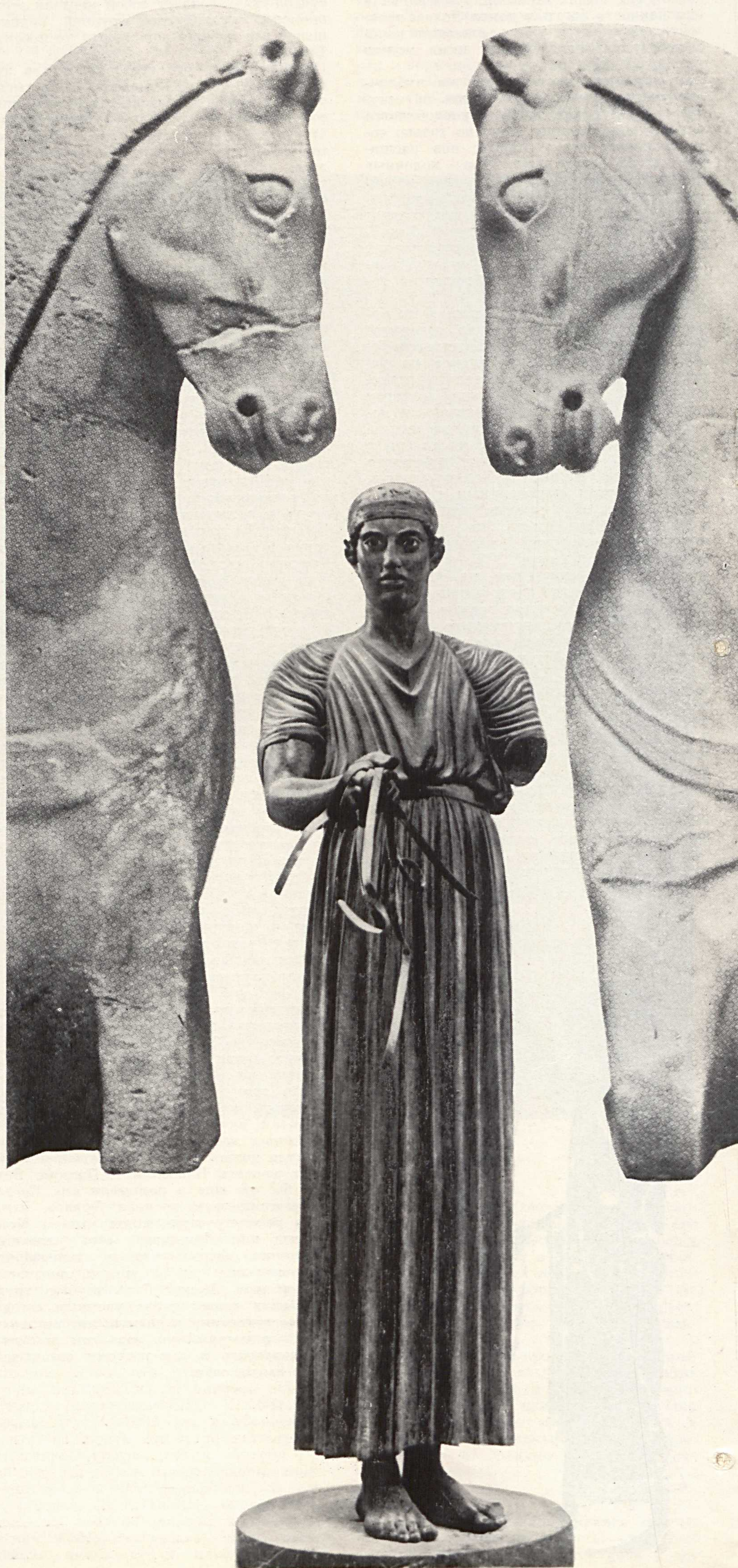
Стоит обратить внимание и на то, что древние статуи — это костюмированные статуи. Современному человеку, привыкшему восхищаться скульптурной красотой античных торсов, нужно сделать большое усилие, чтобы представить себе, что очень многие статуи, в том числе и весьма знаменитые, храмовые, были костюмированными куклами, а вся работа скульптора вообще была не видна. Пеплос, который афинянки приносили в дар Афине на Панафинеях, не надевался, скажем, на знаменитое творение Фидия (он предназначался для древнего идола Афины Полиады, хранившегося в Эрехтейоне), но сам обычай дарения платья несомненно восходил к тому времени, когда идол облачался в новые одеяния «к празднику». Вспомним, что у Гомера троянки кладут на колени Афины, чтобы умилостивить ее, богатую ризу, а богиня, ее живая статуя, «отрицательно покачала головой» [6].

Сегодня представление о белых статуях классического и эллинистического периода сменилось (благодаря более чем столетней работе ученых) убежденностью в преобладании полихромной скульптуры [7]. Однако пора обратить внимание и на то, что скульптура довольно часто носила платье, и существовала процедура ее облачения, то есть определенное действие с изображением. Это справедливо и для Греции, и для Рима и для статуй «на случай» (для празднества или представления), и для статуй, постоянно находившихся в святилище. Например, Меркурий на Бычьем форуме в дни триумфа облачался в костюм триумфатора [8].

К этому можно добавить, что изваяния украшались гирляндами, лентами и драгоценностями. В эпоху империи статуи облачали в бронзовую или позолоченную одежду, своего рода «оклад», с драгоценными камнями [9]. Храмовые счета, известные, например, по делосским надписям III в. до н. э., сообщают о тратах на благовония для статуй, так что статуи не только умывали, подкрашивали, наряжали, увенчивали цветами, но и «раздушивали» [10].

Приведем еще несколько примеров. Элиан так описывает демонстрацию картины, изображающей воина, спешащего на выручку к своим: «Художник не снимал покрова со своей картины и не показывал ее зрителям пока не позвал трубача и не поручил ему сыграть боевую песнь, пронзительную, громовую, призывающую к сражению. Одновременно с ее звуками, мужественными и устрашающими — таков голос труб, сопровождающих стремительное выступление гоплитов — картину открыли: перед глазами зрителей предстал воин. Звуки песни сделали облик воина, готового схватиться с врагом, еще более живым» [11]. В этой демонстрации картины очевидны элементы театрализации.

По известному анекдоту о состязании живописцев один из художников принял нарисованный на картине занавес за по-



кров, лежащий на изображении[12]. Обычай скрывать картину завесой можно было бы приписать каким-нибудь утилитарным соображениям сохранности, однако рассказ Элиана заставляет видеть в таких покровах аналог театрального занавеса. Правда, классический греческий театр не знал занавеса вообще, однако низовых фольклорных представлений (так же, как и римских мимов) это правило не касается. Бродячих актеров не допускают в афинское театральное здание. Они ставят свой балаган-палатку на площади, на рынке и играют, как то было во все времена, появляясь из-за полога и исчезая за ним[13].

Нечто среднее между театральным занавесом и завесой картины описано у Афинея: происходит свадебный пир. «Стало смеркаться. Тогда открыли комнату, которая до того была отгорожена занавесками из тонкого белого полотна. Когда они раздвинулись, приводимые в движение скрытым механизмом, стали видны наяды и эроты, и паны, и гермесы, и множество других статуй, державших в руках серебряные светильники»[14].

В этом эллинистическом домашнем театре статуй замечательно, кроме всего прочего, что статуи держали светильники, то есть за завесой скрывался свет. Оформление всего-навсего вечернего освещения разительно напоминает последний акт посвящения в мистерии, когда за открывшимися дверьми в свете факелов перед мистами являлись сияющие статуи богов; таким образом, перед нами как бы профанная аранжировка древнего представления «на тему» явления света из тьмы.

*

Языковеды из академии в Лагадо, которых посетил Гулливер, предложили проект упразднения всех слов. «Так как слова суть только названия вещей,— сообщает Гулливер,— то автор проекта высказывает предположение, что для нас будет гораздо удобнее носить при себе вещи, необходимые для выражения наших мыслей и желаний». Далее описываются неудобства, которые испытывают мудрецы, таская на плечах большие узлы с вещами, и отмечается великое преимущество изобретенного способа общения, который «может играть роль всемирного языка». Это действительно всемирный язык, но не потому, что он преодолевает языковые барьеры, а потому, что во всем мире им пользовались и пользуются в самых разных случаях.

В частности, в любом обряде непременно манипулируют вещами: священными предметами, идолами, изображениями. Обрядовая манипуляция может сопровождаться словесным текстом (например, одновременно рецитируется миф, исполняется песня; при гадании поведение «вещей» получает словесную интерпретацию и т. п.), но в наиболее теоретически чистом случае участники обряда ведут себя как мудрецы из Лагадо: обряд проходит в священном молчании, он говорит вещами. Чтобы описать происходящее нашим языком, мы должны будем прибегнуть к слову «символ»: вещи символизируют какую-либо мифическую историю. Но язык модернизирует; правильнее, наверное, видеть здесь очень примитивную форму бессловесного иконического повествования, как бы иллюстрирующего мысль Узенера о вещественных предметах, которые носят в себе тот же образный смысл, что миф.

Мы располагаем описаниями процедур посвящения, например, знаменитых Элевсинских мистерий. Источники сообщают, что посвящаемым показывали священные предметы, имевшие отношение к священной истории Элевсина[15]. Титул верховного жреца этих таинств — гиерофант. Как учат античные лексикографы, слово это означает «показыватель святынь». Созерцание же украшенных статуй богов и жертвенника за открывшимися дверьми, о котором мы упоминали выше,— последняя ступень посвящения[16].

Конечно, ряд отдельных, вполне конкретных вещей-экспонатов, не связанных между собою ничем, кроме отношения к общей, весьма неопределенной теме, ряд, лишенный построения и упорядоченности, имеет мало общего с изобразительным или театральным искусством в нашем понимании. Однако немало фактов говорит в пользу не человеческого, а вещного протагониста спектакля в древнем театре. Показ, демонстрация вещей и изображений составляют в таком спектакле центр или очень существенную часть представления. Изображение тут — действующее лицо спектакля, а не декорация или реквизит[17]. Трудно определить, какой вид искусства перед нами в этом случае: изобразительное искусство как будто бы лишено своих конститутивных признаков и переходит в зрелище, а театральное, еще не обретшее своей специфики, ближе к манипуляции с изображениями, нежели к игровому актерскому представлению.

Одна из таких промежуточных форм — процессия, демонстрация. До нынешнего времени она остается верна «показу вещей»: картины, портреты, макеты, куклы-статуи, символические предметы выступают друг за другом.

Зрелищная, «театральная» роль таких показов росла исподволь. В Афинах V века государственная казна во время Великих Дионисий *все еще* провозилась через театр как часть представления. В римских триумфах наряду с военной добычей, этим вещным выражением победы, в процессии *уже* появляются картины; они изображают батальные сцены, а со временем аллегории покоренных городов, гор, рек и стран, подпавших власти Рима[18].

Источники сохранили немало описаний эллинистических праздничных игр и торжественных процессий, имеющих характер костюмированного представления[19]. У Афинея содержится сочиненное Калликсеном Родосским описание праздника в честь Птолемея Сотера и Береники (относящееся, по-видимому, к торжествам 274 г. до н. э.), а также празднество и парад, устроенные Антиохом Эпифаном приблизительно сто лет спустя[20]. В описании Калликсена можно выделить все «стадии» зрелищного искусства, функционировавшие в одном празднестве. Прежде всего процессия, устроенная Птолемеем Филадельфом,— это парад вещей и сокровищ: драгоценное дерево и слоновая кость, золотые сосуды, венки, кубки и ковры. Представители подвластных Египту народов и народов «экзотических» (эфиопы, ливияне, индийцы, аравитяне и др.) шествовали, неся плоды, произрастающие в их странах, и примечательные изделия туземных ремесел. Проходят целые стада мериносовых и каракулевых овец, проводят жирафов, слонов и носорогов, страусов, пантер и бегемотов. Тем самым представлен и зоотеатр. На колесницах и в паланкинах едут статуи богов. Это их «антропоморфная стадия». И тут же боги представлены в виде вещей, которые сделались со временем их атрибутами. За Дионисом едет огромный аск с вином как вещественный парафраз самого бога вина. Несут пальму (Аполлон), огромный золоченый жезл вестника (Гермес), перун в сорок локтей (Зевс), столь же огромного павлина (Гера), двойной рог (Дионис), колоссального орла (Зевс). А в честь Афродиты пронесли 3200 золотых венков, и у входа в святилище Береники поместили миртовый (мирт — дерево Афродиты) из золота и драгоценных камней венок диаметром почти в 14 метров. Двигавшаяся в процессии золотая эгида (12 локтей) означала Афину, золотой панцирь (18 локтей) — Ареса и т. д. Были на этом празднестве и своего рода витрины и панорамы: четыре больших стола, на которых было выставлено «многое, достойное созерцания». Среди прочего — спальный чертог Елены Прекрасной, причем манекены в чертоге были облачены в «настоящие» золотые хитоны и украшены драгоценностями. В процессии участвовали и живые актеры, изображавшие богов и героев, и костюмированные статуи и картины, и подвижные манекены — куклы-статуи, например, Ниса в роскошном одеянии, которая время от времени вставала и, совершив возлияние молоком, снова садилась на свой трон. «Стихии» участвовали в торжестве в виде аллегорий: Утренняя и Вечерняя звезды, Год, Города, например Коринф...

Эллинистические «театральные игры» (по терминологии Адриана Пиотровского) отличает от древних обрядовых священных процессий их политическая направленность, неслыханная дороговизна и приторная роскошь. Однако, обширный вещный репертуар показывает, что зрелища эти «примитивны», что по структуре они «низовые», хотя по материалу придворные. Есть еще одно отличие: обрядовая процессия до-театральна, а праздничные шествия в эллинистических монархиях театрализованы, то есть они уже испытали на себе воздействие классического театра. Аллегорические фигуры тут носят театральный костюм (котурны, особый головной убор и т. д.) — не вообще костюм, а вполне определенный, канонический. В гротах, устроенных в специальном павильоне, служившем центром празднества и именовавшемся по-театральному «скеной», помещались куклы в человеческий рост или больше, одетые в «настоящие» гиматии. Куклы эти возлежали за пиршественными столами, на которых стояли «настоящие» золотые кубки. Самое же интересное, что куклы изображали персонажей известных трагедий, комедий и сатировых драм. В каждом гроте помещались, по-видимому, персонажи одного жанра[21]. Праздничный вещный мир, панорамы и витрины словно помнят о своем одновременно и предке и потомке — о классическом театре, ибо вырос классический театр из аналогичных фольклорных и обрядовых празднеств и шествий, но они его пережили.

*

Коль скоро Греция создала собственно театр и собственно изобразительное искусство, в этом и следует видеть ее историческую отличительность. Но, с другой стороны, именно в ней мы наблюдаем параллельное существование протоформ и форм более зрелых. Иначе говоря, явления, за которыми признается древность происхождения и некая принципиальная архаичность, не обречены на вытеснение более развитыми культурными формами. Не следует, видимо и относить их непременно к «пережиткам».

Куда относится, например, такая вещь, как статуи-автоматы с их хитроумными механизмами? В редкой истории античного театра — не говоря уже об истории античного изобразительного искусства — встретишь упоминание об этом замечательном явлении. Ни литературоведов, занятых драматургией классиков, ни археологов, исследующих устройство театральных зданий, оно не заинтересовало. Часто, не разобравшись в специфике этого явления, автоматы относят к театру кукол[22]. Плиний, однако, включает рассказ о скульптурной группе «Аполлон и олень» (группа приходила в движение, если дергать за шнурок) в книгу о ваянии[23]. Под античным театром и под античным изобразительным искусством мы привыкли понимать некоторые «известные» вещи, поэтому неклассические автоматы, противоречащие как представлениям о монументальной неподвижности величавых мраморов, так и представлениям о высокой поэзии театральных спектаклей Древней Греции, остались практически вне поля зрения исследователей античной культуры. Между тем, для нашей темы они очень интересны.

Сведения о них главным образом сообщает механик, инженер и математик Герон Александрийский в своих сочинениях «Пневматика» и «Об изготовлении автоматов»[24]. Описанное Героном в полной мере, как нам кажется, заслуживает названия «театр изображений». Обратимся к этим сочинениям.

Герону безразличны вопросы жанров и видов искусства. Он описывает механизм действия и только. Вот одна сцена: на алтаре возгорается жертва воскурения, стоящие рядом фигуры совершают возлияние. Другая: грот с фонтанами и поющими механическими птицами; поодаль сова; когда сова поворачивается к птицам, они «в испуге» замолкают, когда отворачивается, поют снова. Или группа: Геракл натягивает лук, перед ним дерево, обвитое змеем; на постаменте лежит яблоко; если приподнять яблоко, Геракл спускает стрелу в змея, а змей шипит. Статуи бывают и звучащие: если подуть в отверстие постамента статуи трубача, труба его заиграет. Представления так называемых «заводных автоматов» могут согласовываться с каким-либо мифичес-

ким сюжетом, так что автоматы разыгрывают небольшую сценку из мифа. (Можно подумать, что бесчисленные легенды о двигающихся и разговаривающих античных предках Командора списаны с таких инженерных «кунстштюков»). Герон оговаривает масштабы фигур: они должны быть таковы, чтобы исключить подозрение, будто их движение производит скрытый внутри человек.

Подразделения, которые видит в своем материале Герон, связаны с принципом действия механизма. Для внешнего же наблюдателя спектакли, производимые при помощи горячего дыма, пара, проточной воды или на основе движения груза, могут быть совершенно неотличимы.

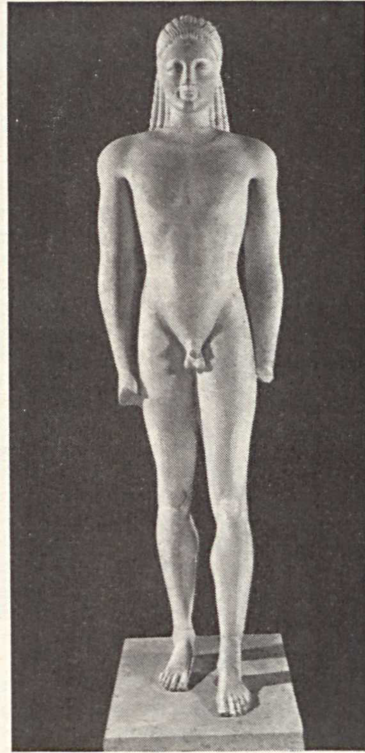
Мы можем лишь гадать: к какому времени относятся такие устройства? Были ли они придворным увеселением и развлечением на пирах и празднествах богачей или их функционирование было более демократическим, приуроченным к общегреческим празднествам? Некоторые ученые полагают, что это вообще не греческие явления, а, скажем, египетские, но этому противоречит слишком многое (хотя бы греческие мифологические персонажи «спектаклей»). Что же касается особой и наиболее любопытной разновидности автоматов — так называемых «стоячих автоматов» — то о них мы знаем от Герона, что их «любили в древности». Что же означает в устах Герона «древность»? К сожалению, вопрос о времени жизни Герона очень сложен, вызвал большую литературу, а мы, не соглашаясь с принятой в последнее время датировкой (мы относим деятельность Герона к началу II века до н. э.), не можем уделить здесь этому вопросу достаточное внимание. Но независимо от датировки Героновых сочинений ученые считают, что театрально-живописные и театрально-скульптурные фокусы, описанные Героном, уходят своими истоками в глубокую древность [25]. Не менее, а скорее более важно, что вся область таких фокусов именуется у Герона thaumatopoiïce, то есть «диводеление», «кудесничество». Кроме того, по словам Герона «древние называли тех, кто производил такие вещи, тавматургами из-за изумительности зрелища». Тавматург же, как мы знаем, это «балаганный» фокусник из породы бродячих кудесников, шутов и кукольников. Тем самым, мы получаем еще более важную, чем временная, характеристику автоматов как представления бродячих, полуфольклорных, полупрофессиональных «низовых» умельцев. Как же оно выглядело?

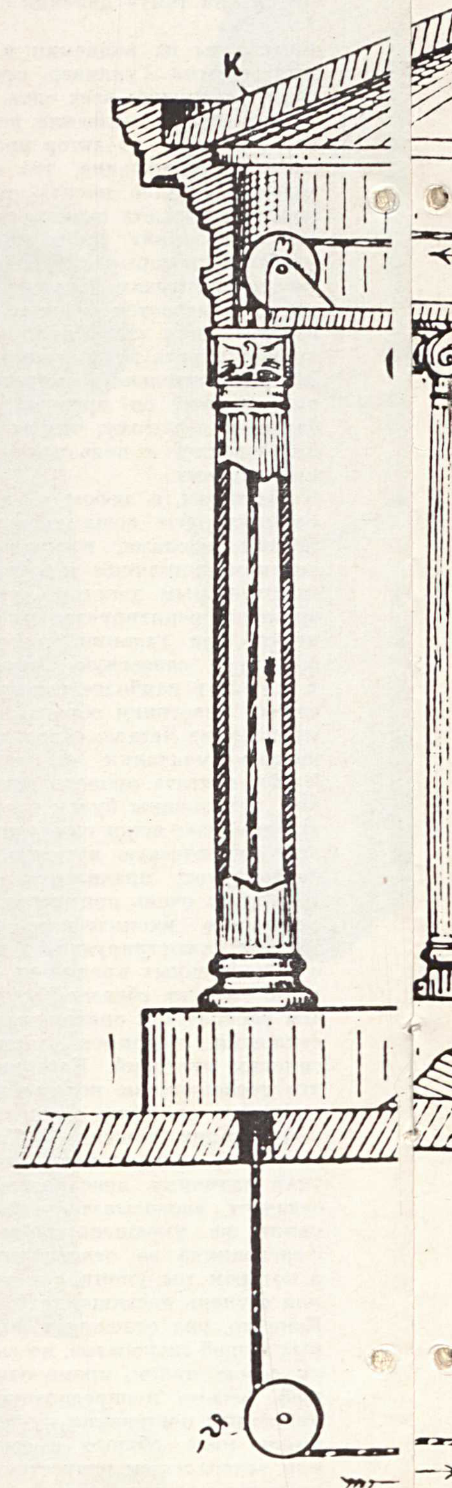
На низкой колонне стоит «пинака» (буквально доска) с дверцами, которые сами собой раскрываются. За дверцами видны фигуры, расположенные так, чтобы служить иллюстрацией известному эпизоду какого-либо мифа. Фигуры рисованные. Двери закрываются, открываются снова, и на следующей картине — новое расположение фигур, продолжающее повествование мифа. И так, в картинках, «доводится до конца лежащий в основе миф». Фигуры, нарисованные и показываемые на пинаке, могут двигаться, как того требует миф (сюжет): например, пилить, бить молотком, рубить топором и при каждом действии производить шум, как «настоящие». Могут на пинаке производиться другие «движения»: загорается огонь или фигуры сперва появляются, а затем исчезают. Иными словами, можно производить самые разные фокусы, и при этом никто к фигурам не приближается. Для примера Герон рассказывает о двух представлениях: одно «древнее», простое, какие ставили в старину. Дверцы пинаки открываются, и видна за ними писанная «рожа», то есть маска (prosopon). У нее подвижные глаза, которые она часто открывает и закрывает. Это — «пролог». Затем показывают последовательно несколько картинок, иллюстрирующих миф эпизод за эпизодом. С точки зрения механика это представление примитивно, ибо тут всего-навсего три различных вида движения: дверей, глаз маски и картины на ткани, которые спускаются сверху сначала на маску, а потом друг на друга. «В наше же время,— пишет Герон,— ставят на пинаках asteious mythous», то есть «городские», «столичные» сюжеты, а значит — изысканные; используют при этом разнообразные по характеру приспособления и самые разнородные движения. Описывает Герон и такое представление. Сюжет взят из троянского цикла о Навплии. В первой сцене данайцы готовятся к отплытию из-под Трои, и на пинаке изображается их работа (часть фигуры при этом нарисована, часть выполнена из тонкой раскрашенной кости и может двигаться, например, рука с топором). На следующей картине корабли сталкивают в воду. Когда дверцы открылись в третий раз, были видны только воздух и море. Затем по принципу райка или балаганной панорамы-путешествия разрисованная лента начинает ползти, перематываясь с одного валика на другой; с одной стороны появляются корабли, плывущие в военном порядке, и один за другим скрываются. В море при этом кувыркаются дельфины (это тоже особое устройство); затем море на перематываемой ленте становится бурным, набегают тучи, и корабли плывут тесно сблизившись. Дверцы закрываются, и на следующей картине виден Навплий с поднятым факелом в руке и Афина рядом. Над пинакой вспыхивает огонь, словно пламя маяка, зажженное факелом. На следующей картине крушение кораблей и плывущий в волнах Аякс. Афина появляется над пинакой на специальном устройстве, которое напоминает о театральных машинах для появления богов в «большом» театре, гремит гром и молния падает от Афины в Аякса; Аякс исчезает.... Нас не интересует в данном случае, как именно производились все эти фокусы; важно для нас то, что перед нами феномен «театра», состоящего из показа подвижных и неподвижных картин.

В истории мировой культуры такое явление не изолировано. Все это очень напоминает, например, индонезийский «театр картин» ваянг бебер, где ведущий распевает эпические сказания и сопровождает их показом картинок-иллюстраций [26]. Герон как автор сочинения об изготовлении автоматов ничего, правда не сообщает о том, был ли при стоячих автоматах ведущий. Однако на мысль, что такой ведущий был, наводит прежде всего первая сцена «примитивного» представления: на пинаке появляется маска, которая хлопает глазами. Хочется видеть в ней пролога. Маска «говорит» устами невидимого тавматурга, что за представление будет показано. Точно так, как в греческой и римской пантомиме ведущий выходил и пояснял, на какой мифический сюжет зрителям будут показаны немые сцены. Разумеется, это только предположение.









Представления стоячих и заводных автоматов Герон называет термином «эпидейксис». Этот же термин служит для описания представлений, производимых скульптурными группами при помощи воздуха, дыма, воды или пара, описанными в «Пневматике». А между тем, «эпидейксис» — это термин и для зрелища пантомической пляски, и для представления рапсода, и для выставления «напоказ» произведений искусства на общегреческих празднествах. Другими словами, термин «эпидейксис» не желает различать театральное и изобразительное искусство.

*

Мы привыкли искать и находить в Греции образцовые и исходные формы духовной культуры и понятия о культуре. Философия — это то, что создали греки. И грамматика, и изящная словесность, и светское изобразительное искусство, и драматургия,— все это объясняется «через греков». Нам начинает казаться, что ясность приходит вместе со словами: «то-то и то-то происходит от греческого слова...».

Тем неожиданней и поучительней оказывается для нас жанровая и видовая морфологическая нерасчлененность «фольклорного» типа рядом с отчетливостью и ясностью формальных различий, создающих само понятие классического.

---

[1] Luc. Aet. 1; ср., например, *В. В. Латышев.* Очерки греческих древностей. СПб., 1899, ч. 2, с. 118. [2] Plin. H. N. XXX 9. [3] Plin. H. N. XXX 35. [4] Ael. V. H. IX 11. [5] *J. E. Harrison.* Ancient Art and Ritual, Cambridge, 1913, p. 173. [6] Илиада VI 303—311. [7] *А. Ф. Лосев.* О специфике эстетического отношения античности к искусству.— «Эстетика и жизнь», вып. 3, М., 1974, с. 376—421. [8] Plin. H. N. XXXIV 33. [9] *А. Ф. Лосев.* Указ. соч., с. 402. [10] *M. Swindler.* Ancient Painting, London — Oxford — Paris, 1929, p. 141. [11] Ael. V. H. II 44, перевод. С. В. Поляковой. [12] Plin. H. N. XXXV 65, ср. 62. [13] См., например, Plat. Legg. 817 c. [14] Athen. IV c. 5, перевод С. А. Ошерова. [15] Plut. Alc. 22; Lys. c. And. 51; ср. *В. В. Латышев.* Указ. соч., ч. 2, с. 222; *W. Ridgeway.* The Dramas and Dramatic Games of Noneuropean Races in Special Reference to the Origin of Greek Tragedy with an Appendix on the Origin of Greek Comedy, New York, 1964 [2], p. 34. [16] Plut. De anim. V c. 2 (VI, 331 Tauschnitz); Procl. Comment. in Plat. Alc. I, 39; 61; Comment. in Theol. III, 18, etc.; ср. *Н. И. Новосадский.* Елевсинские мистерии. СПб., 1887, с. 97; *В. В. Латышев* Указ. соч., ч. 2, с. 217. [17] На этих вопросах мы подробнее останавливаемся в нашей статье «Театр изображений. О неклассических зрелищных формах в античности».— В сб.: Материалы научной конференции ГМИИ «Випперовские чтения X» (1978) (в печати). [18] Liv. XXXVII, 59; Plin. H. N. V 36; ср. *P. Gardner.* Countries and Cities in Ancient Art — "Journal of Hellenic Studies", 1888, p. 47—81. [19] См., например, описание корабля Гиерона II: Athen. V 206 d sqq.; Птолемея Филопатора: Athen. V 203 a sqq.; похорон Александра Македонского: Diod. XVIII 26; погребального сожжения Гефестиона: Diod. XVII 114. [20] Athen. V 194 a sqq.; V 196 a sqq. [21] *W. Franzmeyer* Kallixenos Bericht über das Prachtzelt und den Festzug Ptolemaeus II. Straßburg i E., 1904. S. 19—20. [22] *А. А. Гвоздев, Адр. Пиотровский.* История европейского театра. Античный те-



атр. Театр эпохи феодализма. М.— Л., 1931, с. 164. [23] Plin. XXXIV 75. [24] Heronis Alexandrini Opera, quae supersunt omnia v. I. Pnuematica et Automata, rec. W. Schmidt, Stuttgart, 1976; Pneum. I, 12. [25] Pauly's Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, neue Bearbeitung begonnen von G. Wissowa hrsg, von W. Kroll, Hb. 15, 1912, Art. Heron (6), cols. 996—999 (о датировке сочинений); cols. 1000—1001 (о традиции автоматов); ср. Kleine Pauly, Stuttgart, 1967, Bd. 2, Art. Heron, col. 1109. [26] *Л. А. Мерварт.* Малайский театр.— «Восточный театр», Л., 1929, с. 190 слл.

Римские кварталы: теснота и история

Георгий Кнабе

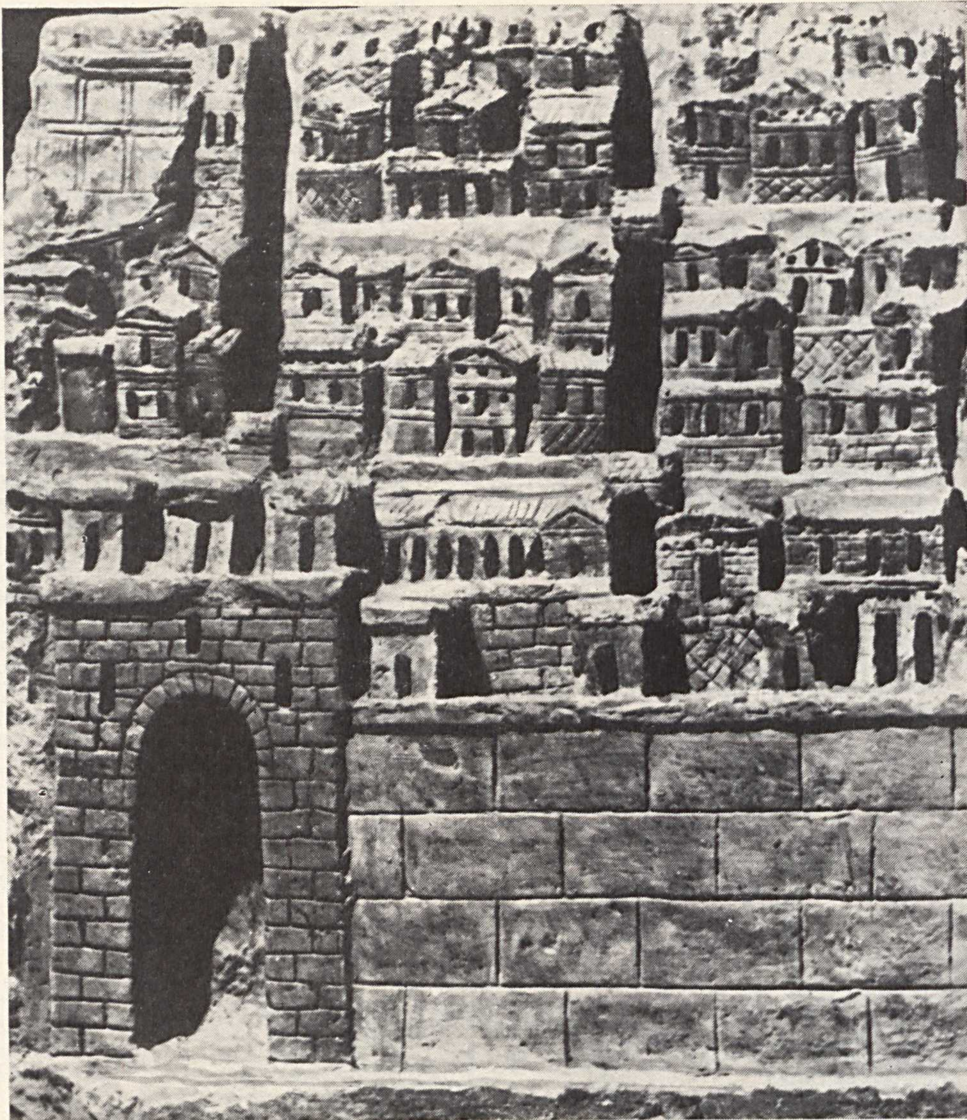
В конце республики и начале империи, то есть в I веке до н. э. и особенно к середине I века н. э. в Риме было очень тесно и шумно. Население города составляло к этому времени не менее 1 млн. человек. Большинство свободных мужчин и многие женщины, равно как большинство приезжих, то есть в совокупности от 200 до 300 тысяч человек, проводили утренние и дневные часы, по выражению поэта Марциала, «в храмах, портиках, лавках, на перекрестках», преимущественно тех, что были сосредоточены в историческом центре города. Этот исторический центр представлял собой прямоугольник со сторонами, очень приблизительно говоря, 1 км (от излучины Тибра у театра Марцелла до Виминальского холма) на 2 км (от Марсова поля до холма Целия), в котором в свою очередь выделялась еще более узкая зона, застроенная самыми роскошными общественными зданиями, окруженная наибольшим престижем и где концентрация населения в утренние и дневные часы была наибольшей. В эту зону входили Римский форум (80×180 м)[1], форумы Цезаря (43×125) и Августа (450 м по периметру), плотно застроенный лавками район между Римским форумом и Колизеем (80×200 м), несколько центральных улиц — Субура (ок. 350 м), Велабр (ок. 200 м), Аргилет (немногим более 100 м). Поверхность площадей, а особенно улиц, которые в эту пору имели обычно ширину 5—6 м и никогда, кажется, не больше 9, существенно сокращалась из-за загромождавших их лавчонок трактирщиков, брадобреев, мясников и т. д.

Несоответствие крайне ограниченной территории исторического центра огромному количеству тех, кто стремился не только попасть на нее, но здесь расположиться, людей посмотреть и себя показать, встретиться с приятелем или деловым партнером, сделать покупки, и приводила к той невыносимой тесноте, о которой в один голос говорят римские писатели и особенно выразительно Ювенал:

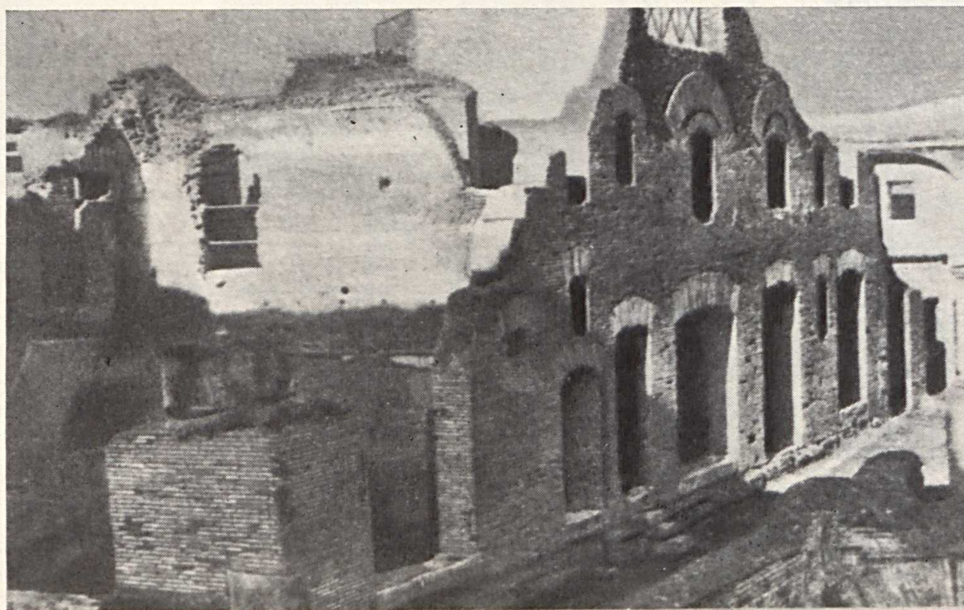
...мнет нам бока огромной толпою
Сзади идущий народ: этот локтем толкнет, а тот палкой
Крепкой, иной по башке тебе даст бревном иль боченком;
Ноги у нас все в грязи, наступают большие подошвы
С разных сторон, и вонзается в пальцы военная шпора.

Тацит рассказывает, как присланные в Рим солдаты германской армии «стремились прежде всего на форум... Непривычные к городской жизни, они попадали в самую гущу толпы и никак не могли выбраться, скользили на мостовой и падали, когда кто-нибудь с ними сталкивался».

Скученность царила не только на улицах, но и в общественных зданиях. Так, в Юлиевой базилике на южной стороне Римского форума — двухэтажном пятинефном здании размером 60×108 м постоянно заседали четыре суда по уголовным делам. Судей в каждом было 26, подсудимый приводил с собой десятки людей, призванных оказывать ему моральную поддержку. Выступавший в заседании сколько-нибудь известный адвокат привлекал сотни слушателей. Многие из них весь день сидели здесь или прогуливались по базилике и периодически устремлялись к тому трибуналу, где должен был выступать адвокат, их заинтересовавший. Тут же шла бойкая торговля, и на полу до сих пор видны круги и квадраты, очерчивавшие место того или иного купца. Сохранились на полу и фигуры другого рода — в них, играя в азартные игры, забрасывали кости или монеты; иг-







ра шла не менее бойко чем торговля, и все это хотело есть и пить, в толпе непрерывно двигались продавцы воды и съестного, а если приезжим бывало трудно расплатиться, они могли обменять деньги у сидевших тут же менял. Скученность населения в центральных районах Рима постоянно создавала невероятный шум. Ювенал уверял, что в Риме умирают в основном от невозможности выспаться. Марциал не мог заснуть от стука телег, крика ребятишек, еще до света бегущих в школу, оттого, что менялы, зазывая клиентов, непрерывно стучат монетами по своим переносным столикам. Сенека, приближенный Нерона и один из фактических правителей государства, жил над публичной баней и специально вырабатывал у себя нечувствительность к вечно окружавшему его гомону. Интенсивность запахов не уступала интенсивности шума. Из бесчисленных харчевен неслись дым и ароматы дешевой пищи. «От дыхания наших дедов и прадедов разило чесноком и луком», — вспоминал Варрон. Жара стояла большую часть года, одежда была почти исключительно шерстяной, а у бедняков и грубошерстной. Рацион состоял в основном из гороха, полбы, хлеба и пахучих приправ. Не трудно (или, скорее, очень трудно) себе представить, в какой океан запахов погружался человек, входя в эту плотную, грохочущую толпу.

Что означала вся эта атмосфера — обычное проявление южного темперамента и доныне живущих в Италии бытовых традиций или нечто иное — содержательную характеристику римской гражданской общины, внутренне связанную с особенностями ее истории, общественной психологии и культуры? Есть по крайней мере три обстоятельства, заставляющих отказаться от первого из этих предположений и принять второе.

*

Публичность существования и его живая путаница были типичны не только для городских улиц и общественных зданий, они царили также и в жилых домах — domus'ах и insul'ах.

Разница между этими двумя типами римских жилых зданий в традиционном представлении сводится, как известно, к следующему: домус — особняк, в котором живет одна семья, инсула — многоквартирный доходный дом, заселенный множеством семей; домус в основе своей одноэтажное строение, инсула — многоэтажное; домус типичен для старого республиканского Рима, инсула распространяется преимущественно в эпоху ранней империи. Если, однако, взглянуть на все эти традиционные противоположности с точки зрения общей структуры материально-пространственной среды той эпохи, они оказываются весьма относительными. В определенном смысле они растворялись для римлянина в едином типе организации действительности — в том самом, который был немыслим без тесноты и шумной публичности существования.

При таком подходе несколько по-иному выглядит и чисто архитектурное соотношение обоих типов домов. Комнаты, выходившие на оба центральные помещения италийского домуса — на внутренний дворик-цветник, или перистиль, и на парадный зал со световым колодцем, или атрий,— почти не имели окон. Между ними и внешними стенами оставалось пустое пространство, наглухо отделенное от жилой части дома, и в нем размещались имевшие самостоятельный выход на улицу так называемые таберны. Обычно их занимали под мастерские, склады или лавки, которые хозяин либо использовал сам, либо — чаще — сдавал в наем. Домус в этом случае уже не был обиталищем одной семьи, а включал в себя и ряд помещений, к ней отношения не имевших. Арендовавший таберну ремесленник или торговец мог поселиться в ней вместе со своей семьей, а бывали случаи, когда таберны и прямо сдавались под квартиры с отдельным выходом, как было, например, в роскошном доме, расположенном непосредственно за форумом в Помпеях и известном под именем «дома Пансы». Следующий шаг на этом пути состоял в том, что один хозяин приобретал ряд соседних домов и объединял их в







своеобразный комплекс, где арендаторы таберн со своими семьями, отпущенники с их семьями, работники лавок и мастерских и семья хозяина жили в непосредственном контакте друг с другом. Таково положение, например, в домах № 8—12 на 6 участке I района Помпей, в домах Корнелия Тегета, Кифареда или Моралиста.

Слияние жилых ячеек в единый улей шло не только по горизонтали, но и по вертикали. Жилой аттик домуса обычно имел выход как на первый этаж, так и на балкон, расположенный по фасаду и в ряде случаев продолжавшийся на фасад соседнего дома. Если отдельные помещения в таком аттике сдавались в наем и при этом еще соединялись с табернами, от замкнутой независимости семьи и ее резиденции не оставалось и следа. Попробуем вообразить себе, например, как жилось в Помпеях в доме № 18 12-го участка VII района, часть которого занимала одна семья, в табернах расположился публичный дом, а в аттике ряд помещений принадлежал каждое отдельной семье, и члены их проходили домой по балкону через соседний дом № 20!

Для того, чтобы представить себе реальное соотношение домуса и многоквартирного дома, необходимо вспомнить, что основной смысл слова «инсула» — это застроенный участок, ограниченный со всех сторон улицами, независимо от того, застроен он особняками или доходными домами. Перенесение его на многоквартирный и многоэтажный дом было возможно потому, что между тем и другим не видели принципиальной разницы. Застроенный участок — квартал по фронту, квартал в глубину — заполнялся обиталищами, соединенными между собой таким количеством переходов, внутри и по балконам, подразделенным на такое количество сдаваемых в наем лавок, сдаваемых квартир, арендаторы которых сдавали площадь еще от себя, что границы изначальных домусов и инсул во многом стирались и весь участок превращался в некоторое подобие улья. Помимо материала, только что приведенного, можно обратить внимание, во-первых, на то, что в «Дигестах», своде положений римского права, конфликтам, возникавшим именно из подобной путаницы жилых домов и помещений[2] посвящен целый раздел — если понадобилось специальное законодательство, положение это должно было существовать повсеместно; во-вторых — на словоупотребление у римских авторов, которые подчас явно не видели четкой границы между инсулой, домусом и жилым строением вообще (aedes). Если разновидности римского жилья в сознании современников сливались, то, очевидно, существовало в этом сознании некоторое более широкое представление, охватывавшее жилую среду города в целом, и внутреннее единство ее воспринималось как нечто более важное и более реальное, чем внутренние различия. Теснота на улицах и жилища-ульи в описываемую эпоху и были еще двумя слагаемыми единого ощущения жилой среды, воспринимавшегося императивно: быть всегда на людях, принадлежать к плотной живой массе сограждан, смешиваться со своими и растворяться в них. В римских домусах и инсулах при их очень значительных размерах было тесно, хотя и не так, как на улицах, но столь же, если не более ощутимо: и там, и тут человек не мог и не хотел замкнуться, отделиться, остаться наедине с собой. Император Марк-Аврелий почувствовал эту потребность лишь полтора столетия спустя.

*

Ощущение тесноты осознавалось как порождение родной истории и как ценность. Обычное мнение о том, что описанные особенности римской жизни — результат перенаселения городов в начале империи неточно. Перенаселенность в эту эпоху, разумеется, росла, но описанные выше архитектурные и бытовые явления существовали с глубокой древности, сам же кризисный характер этой перенаселенности был порожден как раз приверженностью к исторически сложившимся формам, явно себя изживавшим. Этажи существовали с давних времен — еще в 218 году до н. э., как рассказывает Тит

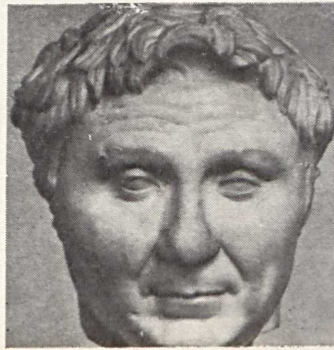
Ливий, бык взобрался на третий этаж дома и бросился оттуда, испуганный тревогой, которую подняли жильцы, и были они чертой не только инсул, но и домусов — император Август любил смотреть цирковые игры с верхнего этажа домов своих друзей, которые очевидным образом не могли жить в инсулах. Балконы, игравшие такую значительную роль в превращении римских домов в «ульи», назывались по-латински «менианы» по имени Мения, консула 318 г. до н. э., и законы против злоупотребления ими принимались, по свидетельству историка Аммиана Марцеллина, «еще в древние времена». Консул 186 г. до н. э. Публий Постумин развел сына с невесткой и выделил ей помещение на втором этаже своего дома, отделенное от резиденции семьи и имевшее самостоятельный выход на улицу через балкон. Взгляд на архитектурное сооружение как на совокупность относительно самостоятельных, но сложно взаимосвязанных помещений ясно чувствуется иногда в старых храмах — таких, например, как храм Фортуны Примигении в Пренесте (конец II в. до н. э.). Некоторые исследователи с полным основанием видят в таком подходе к зданию коренную особенность римского архитектурного мышления, с самого начала отличавшую его от греческого[3]. Римляне во всяком случае думали именно так и полагали, что на самой заре истории боги научили их

... строить дома, сочетая жилище свое воедино
С крышей другой; чтоб доверье взаимное нам позволяло
Возле порога соседей заснуть.

Такая теснота воспринималась как одно из частных, но вполне ощутимых проявлений демократической традиции полисного общежития, простоты и равенства и, в этом смысле, как ценность. Это видно не только в распространенных славословиях тесноте и скромности жилищ былого времени, как например, в знаменитом 86 письме Сенеки Луцилию или во многих местах «Естественной истории» Плиния Старшего, но и в поведении императоров I века. Всегда рассчитанное на определенный общественный резонанс, оно в положительной или отрицательной форме учитывало народные вкусы и тем самым отражало и характеризовало их. Большинство первых императоров жили очень публично, подчас в тесноте и скученности, не только не смущаясь, но как бы даже бравируя этим. На склоне Палатина, где находился комплекс императорских дворцов, размещались сыроварни, непрерывно дымившие и окутывавшие дымом и ароматами весь холм. В составленной Светонием биографии Клавдия он не раз и по самым разным поводам изображен в толпе, которая ведет себя по отношению к нему без всякого особого почтения. Вителлий постоянно сидел в цирке в самой гуще толпы и прислушивался к мнениям окружающих. Древние авторы — Тацит, Младший Плиний, Светоний, Ювенал, Дион Кассий — были уверены, что в I веке уединения в загородной резиденции всегда искали только нарушавшие римские традиции дурные принцепсы. На Капри, изолированный от людей и погруженный в противоестественные пороки, проводит последние годы своей жизни Тиберий. Домициан, в отличие от отца и брата, живет не в Риме, а в Альбе, куда собирает приближенных и где вершит неправый суд и жестокую расправу. Показательно, что непопулярный в последние годы жизни Нерон, отстроив себе в центре Рима огромную резиденцию (так называемый Золотой дом), закрыл доступ в нее народу. Первое, что сделал очень популярный Веспасиан, состояло в том, чтобы срыть здания дворца и построить на их месте открытый десяткам тысяч посетителей Колизей, где он постоянно бывал и сам. Первый император, полностью порвавший с патриархально-римскими, августовскими традициями принципата, Адриан жил в уединенном Тибуре. Напротив того, верные римской традиции «хорошие» принцепсы изображаются теми же авторами либо в толпе, как Август или Траян, либо в решающую минуту идущими в толпу, как Гальба. Показательно в этом смысле отношение, которое существовало в Риме к ликторам — служителям должностного лица, очищавшим для него дорогу. Они нередко вызывали раздражение, нападки, а иногда и погибали, так как разгон толпы и обособление в ней магистрата воспринимались как посягательство на демократию и равенство граждан. Описывая гражданскую войну 69 года, Тацит трижды отмечает подобные случаи.

Представления о связи между человеческой теснотой и сущностью римского мира прямо и ярко выражено в рельефах колонны Траяна. Лента, которую они образуют, тянется, как известно, на 200 метров, разделенных на 124 эпизода. Первый изображает римский «лимес» — засечную черту укреплений по берегу Дуная, обращенных в сторону не-римского и вне-римского мира варваров, Укрепления расставлены редко, так что создается острое ощущение пустынности, безжизненности страны перед ними и вокруг них. В двух следующих эпизодах появляются люди и архитектура, но все это по-прежнему как-то тонет в угадывающейся пустыне. Но вот в четвертом и пятом кадрах по наплавному мосту пересекает Дунай римское войско, и сразу становится ясно, что разреженность первых кадров и предельная заполненность последующих — сознательный прием: в левом нижнем углу изображен бог Дунай, за ним пустота, и из своего одиночества он взирает на живую массу римлян, плотной толпой валящих из ворот лагеря. Кадры 10—15, показывающие рим-







лян в начале похода, переполнены людьми, движением, деятельностью — идет строительство лагеря, рубка леса, наведение моста. Когда людей в кадре становится меньше, заполненность его от этого не снижается — в нем появляются орудия и материалы труда, укрепления, стены. Стихия римлян — плотное и бодрое многолюдство, неотделимое от деятельности, движения, энергии. И, напротив, даки, даже когда их много, никогда не создают этого впечатления. Контрапункт римского и варварского начал, выраженный через постоянное сопоставление тесно сплоченных очагов организованной деятельности и разреженной природной пустоты, проходит сквозной темой всего произведения. Но кончилась война и кончилась лента рельефов. В двух последних кадрах даки уходят в степи, и в прежней пустоте безмятежно пасутся несколько овец и коз.

*

Теснота в обоих своих взаимосвязанных значениях — и как явление городской жизни, и как ценностное представление общественного сознания — начинает исчезать из римской действительности с середины I в. н. э. После грандиозного пожара 64 года, который уничтожил большую часть Рима, и в связи с работами по восстановлению города, архитектурная практика вступает в период коренной перестройки — настолько коренной, что ее подчас не без оснований называют Римской архитектурной революцией. Она продолжалась несколько более полустолетия и принципиально изменила облик жилых домов и общественных сооружений, всю эстетику жилой среды. Центральные улицы Рима, а вслед за ним и многих городов империи, выровнялись и расширились. Единицей градостроительства стал теперь не застроенный участок — инсула, а отдельное архитектурное сооружение, «ограниченное со всех сторон собственными стенами, но не стенами, общими у него с другими домами» [4]; было запрещено застраивать дворы; этажность ограничена. Соответственно исчезло большинство предпосылок «дома-улья», а вскоре — и сами дома этого типа. Освещение через внутренний световой колодец атрия или перистиля уступило место освещению через окна во внешних стенах, что наполнило комнаты светом. Последнее обстоятельство было связано с перестройкой всей системы эстетических представлений в данной области. В центр ее выдвигается не строение как таковое, а внутренний объем, представляющийся тем более совершенным, чем больше в нем простора, света и воздуха. Растет и приобретает новый смысл тот вид общественных сооружений, который больше всего соответствует этому представлению — термы. В их огромных залах, бесконечных галереях, прохладных нимфеях и библиотеках человек чувствовал себя в принципе по-иному, чем в портиках и базиликах республиканской поры — предоставленным самому себе и собеседникам, соотнесенным с окружающими, но не вдавленным в их толпу. Разумеется, смена эта не была ни мгновенной, ни линейно-четкой, обе традиции сосуществовали довольно долго, но контраст нового уклада с предшествующим тем не менее раскрывается совершенно ясно в ряде сопоставлений: инсулы, описанные в III сатире Ювенала и новые жилые кварталы Остии; «ульи» в районе помпейского форума и особняки-виллы, вроде, дома Лорея Тибуртина в районе новостроек в конце улицы Изобилия; форум Цезаря и форум Траяна; Стабиевы бани в Помпеях и термы Каракаллы в Риме.

Все это — вещи, широко известные, и к ним можно было бы не возвращаться, если бы не два обстоятельства, одно из которых освещается в литературе редко, а другое никогда, и без которых завершить рассмотрение римской тесноты именно как исторического явления вряд ли возможно. Первое из них состоит в том, что технические, строительные и государственно-политические предпосылки Римской архитектурной революции существовали задолго до нее. Масштабные сооружения флавианской (59—96 гг.) и последующей эпох были невозможны без строительного раствора, который римляне называли opus caemenenticium, а мы, за неимением лучшего слова, «римским бетоном». Но этот «бетон» применялся в Риме с III в. до н. э. и довольно широко, возможности его были известны, однако, в массовом масштабе не использовались вплоть до общей перестройки материально-пространственной среды во второй половине I века н. э. Конструктивной основой зданий, созданных Римской архитектурной революцией, явились арка и свод. Они применялись в Риме всегда — с этрусских времен, были органически, глубоко римскими, народными архитектурными формами, но использовались систематически до 60—70-х годов I века н. э. лишь в некоторых типах «непрестижных» сооружений, вроде акведуков и мостов. Наконец, идея обновления принципов и характера застройки Рима была и у Цезаря, и, особенно, у Августа, но изменения, ими осуществленные, шли в русле традиции и не привели ни к чему, подобному архитектурной революции конца века. Очевидно, лишь в конце I века н. э. произошло что-то, позволившее всем этим предпосылкам реализоваться, слиться воедино и из разрозненных фактов строительной технологии и политики превратиться в единый капитальный факт культуры. Этим «чем-то» был окончательный распад Римской гражданской общины.

Она вступила в состояние предсмертного кризиса уже во II в. до н. э., но только со времени Флавиев и первых Антонинов процессы, шедшие в социально-политической области, сливаются с процессами, шедшими в идеологии, и Римская гражданская община исчерпывает себя полностью в этих взаимосвязанных сферах.

Именно в этот период сенат окончательно перестает представлять нобилетет города Рима и большинство в нем начинают составлять италики и провинциалы, из италиков и провинциалов впервые выходят и сами цезари; вражда между ними и сенатом во многом притупляется, и исчезает необходимость в терроре, который на протяжении почти столетия пропитывал атмосферу Рима; соответственно, философские учения о внутренней свободе человека утрачивают свое оппозиционно-политическое, специфически римское содержание и превращаются в космополитическую проповедь духовно-религиозного самоусовершенствования. Империя отныне все больше облекается в правовую форму, вырабатывает систему законов, единых для включенных в нее стран и народов, и создает развитый бюрократический аппарат управления, также несвязанный со старой римской олигархией. Духовные ценности и общественные нормы Римской городской республики перестают восприниматься в этих условиях как предвечно данные, единственные и абсолютные, ликвидация их в условиях принципата — как измена нравственному строю существования, а сама подрывавшая их императорская власть — как злодейство и произвол. Тацит, последний великий римлянин, который еще так воспринимал эти ценности и эти нормы, создает на рубеже I и II веков свой реквием по былым римским доблестям; продолжателей он не имел и собственно римское историописание им заканчивается.



Утрачивает в эту эпоху свой особенный неповторимо римский облик и повседневная жизнь римских граждан. Дело в том, что такие коренные исторические сдвиги, как пережитый Римом в конце I — начале II века, обычно выражаются в изменениях в хозяйственно-политической сфере и сфере идеологической, но этими изменениями не исчерпываются. Непосредственно, для современников и участников и те, и другие осуществляются — пусть неосознанно, но тем более рельефно — на фоне и в связи с перестройкой некоторой третьей сферы — повседневных трудовых и бытовых привычек, полуосознанных норм поведения, реакций на условия и характер окружающей материально-пространственной среды.

Томас Манн назвал статью, которую он посвятил своему родному городу, «Любек, как духовная форма жизни». Каждый органически развивавшийся город — это не только хозяйственно-административный центр или центр культуры, но и «форма жизни» — материальная, поскольку она отражает реальные условия существования людей, и духовная, поскольку она становится необходимым элементом самосознания народа. Римская гражданская община представляла собой такую «форму жизни» по преимуществу, а теснота была одним из органических ее элементов.

Эта «форма жизни» обладала определенными структурными особенностями. Она была органически связана с производством, с социально-политическим строем, идеологией, и такой ее элемент, как привычка к тесноте, непосредственно выражал эту связь. Обусловленная хозяйственно и исторически, древняя римская прямая демократия предполагала физическое присутствие всех граждан при решении дел общины, они приходили со своих участков земли, розданных им государством, и стояли тесным строем, тем же строем, каким шли в поход, узнавая каждого в лицо, свои среди своих; еще Старший Катон говорил, что он знает по именам всех римлян. Поэтому чураться народа и физически, чисто пространственно от него отделяться, отличаться не только взглядами, но даже одеждой и запахом всегда считалось оскорблением общины. То было традиционное обвинение, которое предъявляли высокомерным аристократам все подлинные и мнимые защитники res publica — «народного дела». Ни у одного народа привычка к духáм не фигурировала так часто в роли государственного обвинения. Поэтому же, продолжая традиции родовой общины, римляне считали непристойным и кощунственным принимать сколько-нибудь ответственное решение одному, без совещания с друзьями, постоянно, дома, на форуме и в походе, плотно окружавшими любого видного гражданина — они неслучайно назывались cohors amicorum — «когорта друзей»; на рельефах своей колонны Траян ни разу не появляется без них. Именно поэтому среди различных элементов римской «формы жизни» привычка к тесноте, как показал материал настоящего заключительного раздела, обнаружила особенно тесную связь с эволюцией всего строя Римской гражданской общины. После его крушения теснота могла сохраняться как физическое явление — как «форма жизни» она существовать перестала.

---

[1] Цифры, определяющие размер древних площадей и улиц, сильно колеблются по отдельным историко-архитектурным работам и должны восприниматься только как приблизительные.

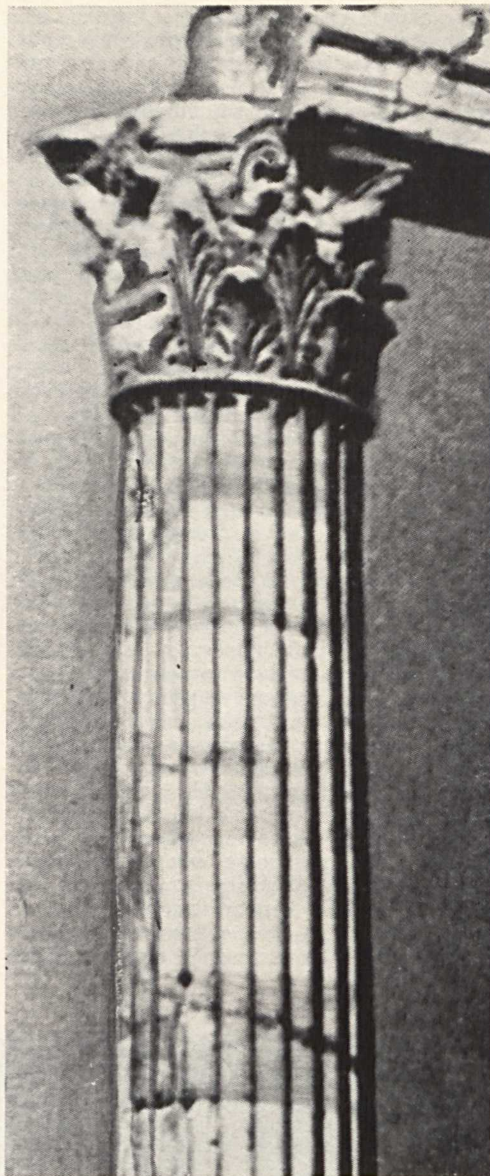
[2] Дигесты, VIII, 2, 41: «Олимпику завещатель при жизни отказал жилое помещение и житницу, находившуюся в этом доме; при том же доме — сад и столовая на втором этаже, не отказанные Олимпику; в сад и в столовую доступ всегда был из дома, в котором Олимпику предоставлено жилое помещение; спрашивается, обязан ли Олимпик предоставить наследникам право прохода в сад и в столовую?»

[3] *B. John.* Ward-Perkins. Roman Architecture. N. Y., 1977, с. 35—39; 80.

[4] Тацит. Анналы, XV, 43.

Меняющийся образ античности

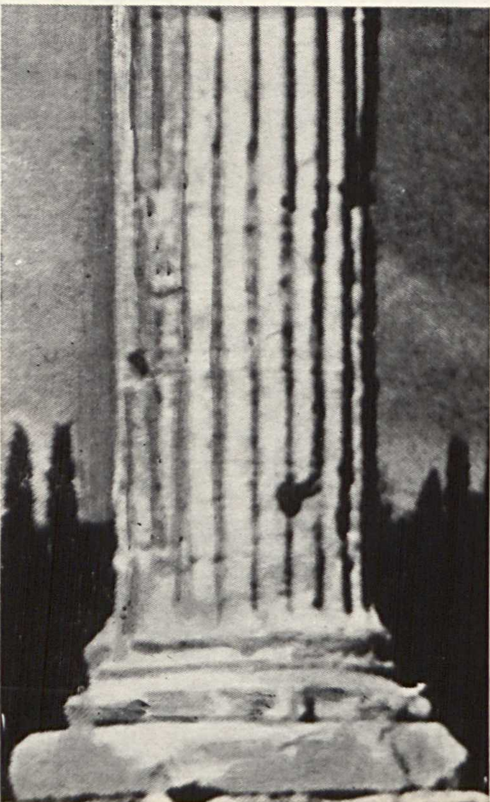
Сергей Аверинцев



...Резко вышучивая традиционное преклонение перед греческим искусством, Лев Толстой писал однажды: «Полудикий рабовладельческий народец, очень хорошо изображавший наготу человеческого тела и строивший приятные на вид здания» («Что такое искусство?»).

Мы и впрямь воспринимаем в наследии античной культуры едва ли не интенсивнее всего зрительную, чувственную сторону. На первом месте для нас стоят пластика и архитектура; то и другое укладывается в клише «беломраморная Эллада»; на это одностороннее акцентирование зрительного образа античности работают в наши дни уже не только внутренние импульсы современной культуры, но и внешние импульсы культурного быта. Ведь благодаря росту туризма и совершенствованию репродукционной техники возможности видеть античную пластику и архитектуру возросли, как никогда ранее, а искусство читать и понимать греческие и латинские тексты в подлиннике, да, впрочем, и в переводе, падает, кажется, тоже как никогда ранее.

Сами древние были бы немало удивлены, если бы услышали, что главная ценность



их культуры состоит в визуальном, и постольку чувственном, ее элементе. Напротив, они согласились бы с Львом Толстым, что красота, которая являет собой всего лишь приятность для глаз, не заслуживает ни культа, ни даже особого уважения. Они согласились бы, что «изображать наготу человеческого тела» и «строить приятные на вид здания» — слава второго разряда; дело, однако в том, что свою собственную славу они видели по-преимуществу иной. Разумеется, греки разумно гордились мастерством Фидия и Поликлета; римляне столь же разумно отдавали этому мастерству должное [1]; но и те, и другие, как правило, разделяли мнение, которое каждый желающий может прочесть, например, у Плутарха — мнение, согласно которому «ни один юноша, благородный и одаренный, посмотрев на Зевса в Писе, не пожелает сделаться Фидием, или, посмотрев на Геру в Аргосе — Поликлетом» [2], коль скоро он способен на лучшее. А лучшее — это философия и ораторское искусство, культура мысли и культура слова; то и другое — в единстве с культурой гражданской и моральной.

Будучи язычниками, греки, разумеется не знали христианского аскетизма, но когда читаешь настоящие греческие тексты, приходится испытать некий шок, удостоверившись, до чего мало мысль самих греков была склонна к утверждению культа чувственной красоты и вообще так называемого жизнелюбия [3]: достаточно сказать, что само слово «жизнелюбец» употребляется там исключительно в смысле порицательном, почти бранном [4]. «Величайший плод самоограничения — свобода». Это кто сказал, «угрюмый Эпиктет»? Нет, Эпикур. Даже античный гедонизм охраняет свое достоинство и благородство стеной аскетической дисциплины, и нас не должно удивлять, что осмысляющий «логос» для этой культуры был гораздо важнее, чем чувственный «эйдолон», реализованный в пластике.

Греки, а еще больше грабившие греков римляне, отлично знали по собственному опыту, что способность наслаждаться и увлекаться красотой статуи вполне соединима с отсутствием моральной, да и подлинной интеллектуальной культуры. Цицерон, который произносит обвинительные речи против Верреса, и сам Веррес, который ограбил целую провинцию, со страстью собирая греческие статуи, оба знают толк в скульптуре. Различие, в силу которого один оказывается внутри культурного круга, а другой нет, определяется по другим критериям — по тому, скажем, что Цицерон способен радоваться понятой мысли Платона, а Веррес, судя по всему, нет. Такой была иерархия ценностей, значимая для культурных людей античности; такой же она была и для ближайших наследников античности, ученых людей средневековья.

Именно потому, что мы привыкли связывать с античной культурой прежде всего зрительные ассоциации, нам трудно сегодня представить себе, до какой степени адекватной была рецепция весьма существенных элементов этой культуры в средние века. Мы видим, например, средневековые изображения античных философов; нам бросается в глаза, что они изображены в средневековых (или мусульманских, поскольку все же «нехристи») одеждах; нам трудно сдержать снисходительную улыбку по поводу наивности этих ваятелей и миниатюристов, которые палец о палец не ударили, чтобы узнать, как же выглядел Аристотель; и мы забываем, до чего хорошо понимали тогда мысли того же Аристотеля. Но таков уж был весь строй средневековой культуры: ее адепты интересовались мыслью, абсолютно пренебрегая обстоятельствами, при которых мысль была помыслена. Когда флорентийский гуманист Лоренцо Валла выступил 1440 году с разоблачением так называемой «дарственной грамоты» Константина, новой в этом была отнюдь не дерзость, с какой ученый бросал вызов интересам папства. Средневековые идеологи гиббелинского направления проклинали «Константинов дар» (по которому папе предоставлялась светская власть над западной половиной империи) еще и не такими словами. Но если для них было важно, что грамота противоречит закону справедливости, что в силу этого она неправомочна, то для Валлы важно, что она неподлинна. «Кто слышал когда-нибудь, чтобы в латинском языке употреблялось слово phrygium?», — восклицает он, и здесь выясняется, как сдвинулись ценности.

Именно гуманистам понадобилось знать то, чем до них никто не интересовался: когда, на каком языке, среди каких реалий была высказана та или иная мысль. Не случайно как раз в их среде появляется выразительный памятник нового интереса к наглядности и археологическим деталям античной древности — картоны Андреа Мантеньи на тему «Триумфа Цезаря», плод тщательного изучения всего, что художник в XV веке мог узнать о реалиях римского быта. Но если мы решим, что именно тут должен был родиться наш способ видения античной культуры, выяснится, что мы поспешили. Новая точка зрения сохраняет еще очень многое от самой античности; мир древности еще не стоит перед глазами, как замкнутый, чувственно-наглядный образ; и это происходит не только потому, что главный акцент их интереса лежит в области слова, языка, стиля риторической культуры, но и по другой, гораздо более важной причине. Люди Возрождения вовсе не отходят от античности в своей концепции античности, не начинают, как мы, видеть целостный «образ» античности, стоящий в ряду других образов того же порядка. И это постольку, поскольку античная культура остается для них существенным образом единственной.

*

...Античная культура могла бы быть определена как культура, которая имеет развитое рефлективное самосознание, но не имеет настоящего сознания реальности других культурных традиций.

Не будучи непременно «выше» культур соседних народов, имея свои слабости, опасности и тупики, греческая культура впервые пришла к такому самосознанию и уровню рефлексии, которое позволило ей конституировать себя как явление особого рода, не сводимое ни к культу, ни к быту, ни к житейской мудрости.

Сегодня всякому ясно, что люди и до греков задумывались над тем, как устроен мир и что в нем делать человеку — то есть, имели то, что называется космологией, онтологией, этикой. Но вот одной философской дисциплины, гносеологии, до греков не было и не могло быть, потому что только их мысль (мы сейчас не говорим о Востоке) обратилась на самое себя, и тем самым преобразовала в философию все остальное — и космологию, и онтологию, и этику.

И у других народов была письменность, и словесность, но только у греков структура литературных жанров конституируется не исходя из бытовой или культовой ситуации (как, скажем, ветхозаветная «кина», которая выкликается по какому-нибудь горестному поводу), а исходя из собственных формально-жанровых особенностей (как соответствующая «кине» элегия, определяемая строгим размером и парным чередованием гекзаметров и пентаметров).

И греки знали, что у других народов есть «мудрость», но нет философии, есть обычаи, но нет «пайдейи», есть словесность, но нет литературы в настоящем смысле слова — в таком, в каком все это есть у греков. До какой степени они были убеждены, что культура есть только у них одних, видно даже не из того, что они не заметили существования восточной литературы (хотя уж, кажется, евреи перевели для них Библию еще в III—II веках до н. э.), а из факта гораздо более неожиданного: настоящей убежденности в отсутствии римской. Плутарх заглядывал в Горация, чтобы почерпнуть справку для исторического труда, но ему в голову не пришло читать Горация как поэта. Он написал биографию Цицерона, но отказался говорить о Цицероне как об ораторе и стилисте. И видимо, это представление греков о единственности своей культуры было не таким уж абсурдным, если им удалось так успешно навязать его не только римлянам (рассматривавшим себя как «соревнователей» греческой культуры и постаравшимся забыть все созданное ими до знакомства с эллинистическими стандартами), но и верхушечной культуре средневековья, а затем ренессансной и послеренессансной Европы, с легким сердцем отвернувшейся от «варварства» средневековых соборов и рыцарской поэзии. Данное состояние цивилизации — единственное, такое же правильное, как закон мироздания, как пифагорейская гармония сфер. Если исторические сведения говорят о других состояниях, то это — известия о варварстве, которое надо было уничтожить, чтобы начать строить культуру. Примерно так рассказывает историю живописи Ренессанса Вазари в XVI веке: все начинается с Джотто, до этого было варварство, которое кончилось возрождением античной традиции живописи. И хотя по отношению к живописи это не совсем правильно, поскольку античной живописной традиции тогда совсем не знали, Вазари не может мыслить иначе, ибо опирается на восходящую к античности концепцию культуры, в которой все должно быть прибрано, прозрачно и просматриваемо, которая есть единственный на свете дом, не приравненный к другим таким же жилищам для духа, не оспоренный ими, а выбранный раз и навсегда, так что никакая конкуренция ему не угрожает.

Как раз потому, что в течение средневековья, Ренессанса и позже контакт с античным наследием был таким интимным и органически непосредственным, никакого целостного, замкнутого и законченного «образа античной культуры» не могло быть — по той самой причине, по какой человек, находясь внутри дома, не может увидеть его снаружи. Для того, чтобы вопрос о характеристике античности как целого мог возникнуть, необходимо было, чтобы создались предпосылки для плюралистического взгляда на историю культуры как историю культурных





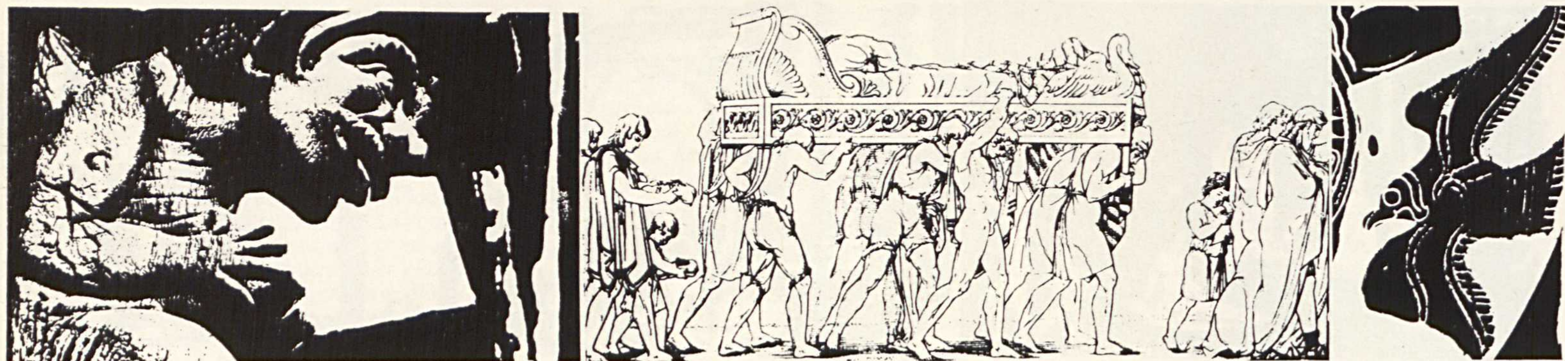


традиций. И характерно, что первый образ античности, образ идеализированный, еще сохраняющий пафос ее исключительности — хотя современный первым попыткам оспаривания этой исключительности — оказался организован вокруг представления о греческом искусстве, греческой пластике.

*

...Перевороты в коренных духовных установках культурного человечества подготавливаются задолго и сбываются не вдруг, так что прикрепление их к нескольким годам или даже десятилетиям — условность. И все же колоссальное значение имеют 60-е годы XVIII века, время, когда появляются важнейшие книги Руссо, когда впервые проснувшаяся тоска по первозданно-варварской красоте, ничего общего не имеющей с эллинскими заветами, сгоряча удовлетворяется обошедшей всю Европу подделкой Джеймса Макферсона («Сочинения Оссиана, сына Фингала, переведенные с гэльского языка»), когда Томас Грей (автор «Элегии, написанной на сельском кладбище», которую дважды перевел Жуковский) довольно серьезно интересуется кельтской и скандинавской мифологиями, а его друг Горацио Уолпол подступается к изображению средневековых мотивов («Замок Отранто», 1765); когда, наконец, выходит книга Иоганна Винкельмана («История искусства древностей», 1764), впервые перешедшего от антикварного собирания сведений об античных статуях и монетах, от учености ренессансного типа, более или менее без изменений дожившей до XVIII века, к эстетическому и искусствоведческому подходу к античному искусству.

Гете называл Винкельмана новым Колумбом, открывшим античность культурной Европе[5]. Это может показаться странным — со времен Ренессанса европейские интеллектуалы, казалось бы, только и жили античностью — и все же Винкельман действительно «открыл» идеальный образ античности, целостный, зримый, пластический. Его представление о греческой культуре («благородная простота



и спокойное величие») воспринимается сейчас как наивное, но оно обладает неотъемлемым качеством: это действительно представление, последовательное, цельное, логичное. Оно идеально, поскольку оно идейно. За ним стоит не любование, а вера. Вера в возможность культуры, которая была бы до конца согласна с природой, и природы, до конца согласной с разумом. Сквозь призму этой веры воспринимала античность вся эпоха Просвещения: Гомер для Гете есть «сама природа»; Шиллер видел в его поэме «вечной природы черты в их неизменной красе». Но о какой природе идет речь? Существует природа, которая всего лишь «действительная природа»; необходимо, говорит Шиллер, «отличать от нее субъект наивной поэзии — истинную природу»[6]. Действительная природа случайна, истинная — необходима; первая может быть низкой, вторая — нет. Греческая культура как инобытие природы и есть, по Гегелю, «действительная наличность классического идеала»[7]. Она классична, то есть нормальна, как природа, и нормативна, как идеал. Ее классичность настолько самоочевидна, что просто не о чем говорить, и настолько необъяснима, что оказывается таинственным «подарком, доставшимся греческому народу»[8].

Этот образ античности как «природы» и «идеала» имеет одно свойство, которое приписывалось тогда и идеалу, и природе: свойство «вечности». Человек скитается по сомнительным, двусмысленным, беспокойным тропам истории, но у него есть дом, который не перестает где-то дожидаться его, как блудного сына. Образы античности составляют контраст «суете» истории: «мы свободны, они необходимы; мы изменяемся, они пребывают»[9]. Они представляются непреложными, как смена дня и ночи, чуждыми сфере человеческого выбора, риска и борьбы. Такой видела эллинскую классику целая эпоха. Мы можем условно датировать начало этой эпохи 1764 или 1766 годами (выход соответственно книги Винкельмана и «Лаокоона» Лессинга), а конец — 1831 или 1832 годами (смерть Гегеля и смерть Гете). Интерпретация античности была тогда поставлена в неповторимые условия, определявшиеся, кроме всего прочего, соотношением сил между научной фактографией и философско-эстетическим обобщением. Успехи конкретных научных дисциплин были сравнительно скромными, между тем как способность немецкого бюргера и европейского буржуа жить большими жизнестроительными идеями покуда оставалась высокой. Но положение скоро изменилось. Фактов становилось все больше, идей — не всегда. Философский декаданс, пришедший на смену классическому идеализму, выявил резко диссонирующие, но и связанные какой-то тайной связью противоположные крайности.

*

... Эрозия восходящего к Винкельману представления о классической античной красоте как «идеале» и «природе» из десятилетия в десятилетие совершалась под действием двух сил, составляющих друг другу гротескный контраст, но способных вступать в сложное взаимодействие.

Одна из них — накопление научных фактов, дифференциация научных методов, развитие специализации, стремление охватить всю действительность, какой бы «грубой», «скучной» или «прозаичной» она ни была, рост требований к исследовательской объективности, перевес индукции над дедукцией и анализа над синтезом, наконец, воздействие естественнонаучных представлений о бытии, неизбежно усилившееся во времена Дарвина и Геккеля.

Вторая — тяготение философского иррационализма и эстетического декаданса к темным, доклассическим «безднам» архаики, предпочтение хтонической «ночи» олимпийскому «дню», тенденциозная перестановка акцентов с аполлоновской упорядоченности на тайны дионисийского неистовства (Ницше) или на «материнскую» мистику могильной земли и рождающего лона (линия Бахофена).

Классический идеал оказался между Сциллой и Харибдой: с одной стороны ему угрожал рационализм, с другой — неоромантизм.

Начнем с первой угрозы. XIX век вложил в самое слово «факт» небывалую эмфатичность: любой наблюденный и доказанный факт просто в силу своей фактичности занимает законное место в ряду всех других фактов. Он может быть более или менее интересным, более или менее показательным, более или менее значительным, но в принципе он имеет всю полноту прав факта. Это «демократическое» равноправие фактов между собой, необходимо предполагаемое духом науки, несовместимо с тем «аристократическим», иерархическим принципом отбора фактов, без которого нельзя ни построить, ни сохранить никакого идеального канона. Винкельман и мыслители веймарской эпохи отличали «истинную» античную классику от эмпирии исторических фактов. Когда, например, они восхваляли древнегреческую цивилизацию как торжество человеческого достоинства, они вовсе не пребывали в неведении относительно унижения рабов, илотов, даже метэков, которым окупалось достоинство полноправного гражданина. Нельзя сказать, что они закрывали глаза перед неприятными фактами; просто последние принадлежали для них не к сфере «истинного», а к сфере «действительного». Но для современника бытописательских («физиологических», как говорили тогда) литературных жанров XIX века оказалась интересной сама по себе низкая обыденщина былых времен. И вот Флобер в одну из самых мечтательных своих минут фантазирует: «Я был лодочником на Ниле, сводником в Риме во время пунических войн, затем греческим ритором в Субурре, где меня заели клопы»[10]. Прежде ностальгия по классической древности навевала, разумеется, не такие образы. Императивом эстетического познания, как и научного познания, все решительнее становится неприкрашенный образ мира.

У античной цивилизации был, так сказать, подземный ярус, скрытый от глаз — реальность рабства. С середины прошлого века исследователи классической древности все пристальнее присматриваются к этому феномену, да и за пределами науки интерес к нему все больше. Другое дело — что идеологические основания такого интереса могут быть самыми разными, подчас диаметрально противоположными. Не требует особых объяснений, например, то, что во времена невиданного выхода масс к исторической активности, писатели и мыслители, сочувствующие этому пробуждению, особенно остро воспринимают молчаливое присутствие человека массы, «расплачивающегося за побитую посуду», в истории былых времен; достаточно вспомнить хотя бы брехтовские «Вопросы читающего рабочего»:

Кто воздвиг семивратные Фивы?..
Великий Рим украшен множеством
триумфальных арок.
Кто воздвиг их?...
Юный Александр завоевал Индию.
Совсем один?
Цезарь победил галлов.
Не имел ли он при себе
хотя бы повара?..[11]

Однако еще Ницше в свое время очень энергично настаивал на рабовладельческом характере античной цивилизации с целью совершенно противоположной — обусловить культуру рабством. Его наследник Готфрид Бенн писал в 1934 году: «Античное общество покоилось на костях рабов, оно крушило эти кости — а наверху расцветал город. Наверху квадриги белых коней, и соразмерные тела с именами полубогов; победа, и мощь, и власть, и звук имени великого моря — а внизу не умолкал металлический лязг: цепи. Рабы — это были потомки первоначального населения, или военнопленные, или похищенные и проданные — они жили в стойлах, в невыносимой тесноте, многие в оковах. Никто не думал о них, Платон и Аристотель усматривали в них низшие

существа, голый факт. Интенсивный импорт из Азии, по последним числам каждого месяца происходила распродажа, тела выставлялись для обозрения. Цена колебалась от двух до десяти мин — на наши деньги примерно от ста до шестисот марок...» [12].

Этот текст производит странное впечатление. Нарочитая конкретность и вызывающая прозаичность статистических данных и справок о рыночных ценах может, пожалуй, на мгновение напомнить того же Брехта (сказывается, как сигнатура поколения, общая школа экспрессионистского эпатажа), но легко усмотреть, что подспудная тенденция автора совсем иная. Предметы, о которых говорится в процитированном отрывке, по видимости прозаичны, но менее всего прозаичен тон — а тон, как говорится, делает музыку. Намеренно сухие и резкие слова внутренно трансформированы взвинченной, приподнятой, патетической интонацией; гипнотизирующий ритм жестко связывает в одно целое будничный словесный ряд («интенсивный импорт», «из расчета закупок по вышеназванным ценам...») и «высокий», выстроенный по критериям эстетизма («квадриги белых коней и соразмерные тела», «победа и мощь, и власть, и звук имени великого моря»). Бесчеловечная брутальность оказывается лишь коррелятом бесчеловечной красивости, ее другим лицом.

В предыдущем столетии немногие могли сказать так просто, как сказал Энгельс в 1876 году: «Без рабства не было бы греческого государства, греческого искусства и греческой науки» [13]. Но для Брехта из этого следует, что античная культура становится проблемой и объектом критики, в то время, как вывод Бенна прямо противоположен: несостоятельность какого бы то ни было морального суда не только над античной культурой, но именно над античным рабством.

На этом примере отлично видно, как в пространстве позднебуржуазного сознания сходятся крайности позитивизма и антипозитивизма. Воспитанное XIX веком преклонение перед фактом использовано, чтобы доконать старомодную аксиологическую иерархию, на которой держалось множество мешавших традиций. «Действительность» должна отменить «истину», чтобы затем утратить свое свойство действительности, преобразуясь в миф.

Еще Ницше, первейший мистагог иррационализма и отрицатель «научности» («Заратустра больше не ученый...») отработал этот двойной, двухступенчатый и по сути своей двусмысленный прием, когда «факту», «критике», «научности» на секунду предоставляются безудержные права, чтобы они выполняли черновую работу по сокрушению традиционной ценностной системы, а в следующую секунду у них отбираются не только эти новейшие, но и прежние права (включая право на существование); «воинственный натиск» поразительно легко меняет направление на противоположное.

Эта игра, характерная для метаморфоз нигилизма, вовсе не прекратилась и в наше время. Умонастроение «новых левых» совершило совсем недавно все тот же давно отработанный путь: от «Нового Просвещения» социологизирующей франкфуртской школы, от абсолютизированного критицизма «негативной диалектики» Теодора Адорно — через «Великий Отказ» Герберта Маркузе — к апологии экстаза, к практическому иррационализму группового «хэппенинга» (скажем, в Сорбонне 1968 года) и к прочим вещам, уж подавно не имеющим ничего общего с рационализмом, до «психоделической революции» включительно. Один пример: модный теолог «новых левых», гарвардский профессор Гарвей Кокс, не позволяющий себе ни на год «отстать от времени» — не очень хороший мыслитель, но отличный барометр,—еще в 1965 году был трезв и рационалистичен. Речь шла о секуляризации, урбанизации, социальном и техническом активизме, неумолимой критике, сокрушающей иллюзии, и о прочих атрибутах «совершеннолетия человечества» [14]. Четырех лет было достаточно, чтобы колесо повернулось, и Кокс стал «дионисичен»: программой дня оказался шутовский праздник, карнавал, экстаз [15]. Двойной, но в существе единый акт того, что на языке Сартра откровенно именуется «неантизацией» — изничтожение ценностей во имя абсолютной критики, затем уничтожение критики во имя экстатического начала — проигрывается вновь и вновь. О его структуре нужно хорошо помнить, рассматривая соотношение позитивистских и неоромантических течений западной мысли.

Читателя может немало озадачить, что мы ставим истолкование античности в такую перспективу и упоминаем в связи с ней о вещах столь актуальных. Чтобы объясниться, позволим себе небольшое отступление. У профессионала классической филологии Карла Кереньи (1897—1971), есть статья «Папирусы и сущность александрийской культуры» [16], несколько эскизно, но все же достаточно аргументированно обрисовывающая специфически «изустный» характер классической греческой культуры в противоположность восточному культу книги, оживающему на египетской почве в эллинистической Александрии. Речь идет о совершенно реальной культурологической проблеме. Но вот статья подходит к концу, и, по-видимости, внеоценочные констатации внезапно сменяются оценками. Оказывается, что культура эллинского типа лучше, нежели культура, покоящаяся на пиетете перед книгой, будь то библейско-евангельская или новоевропейско-гуманистическая традиция. История в глазах Кереньи — нечто вроде басни с моралью, и мораль гласит, что мы, люди XX века, должны сбросить тиранию книги, чтобы самим стать эллинами. В 40—50-е годы европейский философствующий филолог еще волен был понимать подобные призывы весьма отвлеченно и респектабельно, не ставя их в компрометирующую связь с реалиями технического столетия. Но прошел совсем не такой большой срок, и канадец Маршалл Маклюэн, идеолог «неоархаизма» и влиятельнейший вдохновитель «контркультуры», возвещает не что иное, как близкую реализацию этой самой утопии — конец «Гуттенберговской галактики», победу звучащего слова над печатным, полное преодоление культа книги, возврат живого мифа, расцвет первозданной языческой чувственности и древнего самозабвения в единстве с коллективной душой. Что же принесет все эти дары? По старомодным понятиям, ответ скандален, ибо он гласит: ...телевидение и прочие средства массовой коммуникации! [17]. Возможно, Кереньи пережил бы нечто вроде шока, дожив до такой метаморфозы любезных ему мечтаний. Но это нисколько не отменяет того объективного факта, что предложенная им интерпретация античности лежит на линии культурологической мысли, ведущей прямо к Маклюэну. От идеализируемой Эллады оказалось рукой подать до предметов отнюдь не идеальных.

*

...Книга Фридриха Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», вышедшая в 1872 году, достаточно известна, и здесь не место говорить о ней. Отметим лишь два момента, столь же характерные для положения вещей после Ницше, сколь чуждые временам до него. Во-первых, автор едва ли не впервые решается с порога отвергнуть какой-то важный компонент греческой классики, широким жестом отсечь его от целого, осудить, как явление «нелстинно» классическое: так Ницше поступает с Сократом. До сих пор панорама аттической классики являлась воображению как единый мир (желающий может вспомнить настенные композиции на исторические темы Вильгельма Каульбаха, который еще был жив в 1872 году); говорить в уничижительных тонах дозволялось разве что о презираемой поздней античности. Теперь выставлен постулат, согласно которому не после классики, но во времена классических Афин произошло некое грехопадение, так что возвращаться надо, собственно, не к классике, а к архаике. Всей силой своей тенденциозной пристрастности Ницше принимает сторону «трагической мудрости» дионисийского мифа против аттического интеллектуализма. Сократовский момент всемирной истории надо переиграть — мы вновь и вновь встречаем у поздних наследников Ницше аналогичные мечтания. Во-вторых, старомодная тихая важность романтических воскресителей мифа (Шеллинга, Крейцера, Бахофена) сменена у Ницше гораздо более нервной установкой, заключающей в себе внутреннюю необходимость доходить завтра до больших крайностей, чем сегодня. Как говорится в одном из самых искренних его стихотворений, «тот, кто потерял, что теряешь ты, не успокоится уже ни на чем». Умонастроение, ориентирующееся на пример Ницше, реализует себя лишь как гипербола себя самого в акте непрерывной эскалации. В качестве колоритного примера такой эскалации можно привести один забытый, но в свое время нашумевший случай, когда ее жертвой оказался сам Ницше, порицаемый в качестве скрытого гуманиста, рационалиста, единомышленника Сократа. Случилось это в 1926 году, нападающей стороной был Альфред Боймлер (р. 1887), довольно влиятельный представитель «философии жизни», оказавшийся позднее в рядах апологетов гитлеровского режима, но в 20-е годы выступавший преимущественно как историк немецкой философии. В необычно пространном — почти на три сотни страниц — введении к подборке избранных текстов Бахофена [18], Боймлер излагает историю подходов к проблеме древнего мифа от Винкельмана до конца XIX века. Оказывается: «В ницшевском понятии жизни отсутствует глубина, сообщающая жизни серьезность смерти»; «Ницше недоставало символического взгляда. Неимоверной реальности греческого культа он не увидел ни в малейшей мере»; «Следуя современному субъективизму, Ницше говорит о греке как о индивиде...» И так далее. Ситуация полна бессознательного юмора истории: Боймлер переадресовывает Ницше упреки, которые Ницше







адресовал Сократу. Для Боймлера даже в мысли Ницше, апеллировавшего к ночному богу Дионису, все еще чересчур много света: «Все — передний план, все отчетливо, все ясно» — морщится он, аттестуя эту ясность «плоской». Кроме всего прочего, перед нами акт неблагодарности: ведь у Ницше Боймлер выучился всему, в том числе и тому, как ругать Ницше. Но поношение «отцов» за половинчатость и непоследовательность требуется логикой всякого умственного экстремизма.
Еще раз: ставки приходится ежесекундно повышать. Наследники Ницше едины в том, что историю нужно переиграть, «взять назад» — но с какого именно момента все идет не так? Все более радикальные решения отодвигают этот момент дальше и дальше в глубины истории. Недавно умерший глава немецкого экзистенциализма Мартин Хайдеггер — характерный тому пример. Своего врага он усматривал в «метафизике» (обозначая этим словом интеллектуалистический и антропоцентристский подход к бытию) — но в ранней работе «Бытие и время» еще связывал поворот к «метафизике» с философской инициативой Декарта на пороге Нового времени, противопоставляя ему благой пример греческой классики (Аристотеля). Проходит два десятилетия, и к 1947 году грехопадением оказывается творчество Платона. Остается надеяться, что хотя бы досократики (оцениваемые Хайдеггером чрезвычайно высоко) еще «невинны», не тронуты порчей. Увы, это не так: вина перекладывается на Парменида, затем на еще более архаических мыслителей, и дело кончается тем, что миг падения философии попросту совпадает с мигом ее рождения. «Логика его собственной концепции привела его к тому, что «бытия еще никто не мыслил» [19]. Современное нигилистическое сознание, убегая от эллинской классики к эллинской архаике, вновь и вновь видит, словно в страшном сне, само себя.
Теодор Адорно — казалось бы, философский и политический антипод Хайдеггера — обнаруживает ненавистный синдром буржуазного рационализма... в гомеровском Одиссее, на самом пороге античности [20].
Классика скомпрометирована как объект «буржуазного» пиетета, «академического» культа. Она чересчур рационалистична, чересчур моралистична и гуманистична, чересчур благопристойна и размерена. Иначе говоря, она виновата уже тем, что она — классика. Когда Энгельс в 1884 году призывал увидеть сквозь древнего грека — «дикаря», «ирокеза» это было для XIX века менее всего тривиальным. Но XX век приносит с собой утрированную психологическую установку, побуждающую сразу проскакивать к этому «дикарю» сквозь эллина и мимо него, не перечувствовав его эллинства, не пережив в нем ничего, кроме «ирокеза».
Здесь надо различать разные вещи. Само по себе открытие автономной эстетической ценности примитива, будь то негритянская культовая маска или эгейский идол, — это обогащение нашей восприимчивости, культурное завоевание, которое бесполезно оспаривать. Однако нельзя отрицать и другого: адепт посленицшевского нигилизма, льнущий к безднам архаики, поближе к ритуалам кровавой жертвы и оргиастического срамодейства, погружающийся в мир смутных, нечленораздельных, безличных праформ, надеясь экстатически обрести опыт живого мифа,— явление гротескное и глубоко двусмысленное. Кроме всего прочего, это явление безнадежной тщеты, ибо искомая «изначальность» и «подлинность» упрямо не дается в руки.

*

... Когда речь идет о совокупном действии разнородных причин, оспаривающих и размывающих традиционный образ античной классики, не обойтись без упоминания — хотя бы в самой общей форме — фактора внутренних трансформаций науки. В наше время новые, неиспользованные и потому заманчивые возможности анализа связаны с исследованиями на уровне «макро-» и «микроструктур». Для гуманитарных дисциплин это означает: на одном полюсе — разработка и приложение «глобальных» схем, на другом — выделение простейших, минимальных единиц реализуемого значения. Пожалуй, ни то, ни другое не успело еще как следует стать действительностью в практике гуманитарной науки, но уже присутствует на ее границах, меняя ее самосознание и, так сказать, самочувствие, перестраивая ее состав. В силу первой тенденции каждый факт античной культуры подлежит извлечению из контекста, внутри которого он пользовался привилегией индивидуальной «неповторимости» и конкретной самотождественности, и включению в иные ряды по принципу «типологической» сопоставимости со «стадиально» однородными явлениями любой иной цивилизации Земли. Сами термины, означавшие явления локальные и единичные, систематически подвергаются универсализирующему переосмыслению, превращаясь в родовые имена для целых классов явлений. В силу второй тенденции прежние единицы текста (или композиции, или сюжета), еще соотносимые с целостностью простейшего образа, перестают восприниматься как неделимые атомы и разнимаются на дальнейшие составляющие. Сюда относятся и все способы рассмотрения текста «под микроскопом», с такой близкой дистанции, с которой ни один читатель или зритель не может его рассматривать, все приемы «замедленного чтения», замедляемого настолько, что оно перестает быть чтением, выбывая из плоскости «естественных» человеческих реакций. Конечно, пути науки как таковой оправданы собственной внутренней необходимостью: перебор и реализация открывающихся рабочих возможностей — процесс, которого не остановить, да и останавливать не нужно. Наука может многое, но одного не может — перейти к повторению пройденного. Однако тема этих набросков — не наука «как таковая», а веяния вокруг науки, веяния эпохи; их, эти веяния, можно отлучить от «абсолютной» науки, от Науки с большой буквы, но наука в своем эмпирическом явлении, то есть реальная умственная деятельность реальных ученых, людей из плоти и крови, куда как для этих веяний проницаема. Мы пытались рассмотреть механизм совокупного действия тех сил, которые работали и работают на разрушение той «классицистской» позиции перед лицом античности, стоя на которой только и возможно внутреннее, интимное отношение к идеалу античной классики. Наряду с этим история XX века являет немало попыток наполнить классический идеал новой жизнью, заново осмыслить и обосновать его, дать ему место в рамках новой системы. Но попытки эти — уже тема для другой работы.

*

... Итак, классический идеал оспорен, классический идеал находится под угрозой. Движение весьма разнородных, но и взаимосвязанных, даже взаимообусловленных сил, со всех сторон грозящих ему, резче и отчетливее всего прослеживается в той области, которая была в последних отрывках предметом нашего рассмотрения — в конфликтах и контактах иррационалистических и позитивистских разновидностей нигилизма на Западе от Ницше до наших дней. Слишком ясно, однако, что их действие не ограничивается этой областью.
Не наше дело — предлагать проекты «спасения» классического идеала. Будущее — это надежда и опасность, это шанс и риск, и гарантии тут невозможны и неуместны. Но если классическому идеалу суждена какая-то новая жизнь, это будет связано именно с обостренным ощущением его оспоренности, хрупкости, угрожаемости: некое «и все-таки...».
Во времена Винкельмана и Шиллера любили уподоблять античную красоту красоте природы. Но ведь в наши времена и природа — не та вечная, вневременная, всемогущая, какой она была для читателей Руссо; это хрупкое сокровище, вверенное нашим неловким рукам, и от тревоги за него замирает сердце. Так и с культурным преданием далеких веков. Оно нам «предано» (вспоминается: «предан будет в руки человеческие...»), и мы можем ответить на его беззащитность «преданностью», а можем стать «предателями». Древняя Греция — для нас не массивная, тяжеловесная реальность, занимавшая некогда много страниц в учебниках; мы видим ее очень маленькой, и ее малость (в пространстве, да и во времени — долго ли продолжалось цветение классики?) связана для нас с ее величием. Как говорил Честертон, в крохотных городах-государствах Эллады родилась широкая философия, которая была слишком широка, чтобы вместиться на просторах Персидской империи. Да, ничто не гарантирует выживания классического идеала. Именно поэтому он становится драгоценнее, чем во времена своей неоспоримости.







---

[1] Смогут другие создать изваянья живые из бронзы,
Или обличье мужей повторить во мраморе лучше...
(Вергилий. «Энеида», VI, 847—848).

[2] «Перикл», 2, I.

[3] Просьба к читателю ради правильного понимания этой фразы обратить особое внимание на два слова: «мысль» и «культ». Никто не может отрицать, что в жизни и культуре античности (как, впрочем, и любой эпохи, не исключая средневековья) чувственности сколько угодно. Но, во-первых, жизнь и даже культура во всем своем объеме — одно; оценивающая мысль, которая судит жизнь и культуру и дает ей норму,— другое. Место анакреонтической поэзии в культуре и место гетер в жизни было надежно обеспечено; нельзя даже назвать этого места постыдным (в конце концов, язычники не знали христианских запретов); но место это не было и не могло быть центральным. «Афродитоцентричность» представления об Элладе, например, у Гейне или Анатоля Франса, сильно озадачила бы элли-

на. Во-вторых, чувственные моменты жизни, литературы и искусства не становились вплоть до Нового времени предметом преувеличенно серьезного, поистине культового отношения, не вызывали той экзальтации, которая ощущается уже в эротическом утопизме Гейнзе («Ардингелло и блаженные острова», 1787) или в программах «эмансипации плоти», выдвигавшихся в 1830—1840 годах Анфантеном и «Молодой Германией».

4 Рассказывали, что Платон нарочно выбрал для своей Академии нездоровое место, чтобы выразить и внушить своим ученикам презрение ко всем гигиеническим заботам о долголетии. См. Элиан, «Пестрые рассказы», IX, 10.

5 И. П. Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни М.— Л., 1934, с. 356 (запись от 16 февраля 1827).

6 Ф. Шиллер. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1957, с. 386.

7 Заглавие одного из подразделов гегелевской «Эстетики».

8 G. W. F. Hegel. Aesthetik. B. 1. Berlin 1965. S. 422.

9 Ф. Шиллер. Собрание сочинений. Т. 6. М., 1957, с. 387.

10 Г. Флобер. Избранные сочинения. М., 1947, с. 604.

11 Б. Брехт. Стихи. Роман. Новеллы. Публицистика. М., 1956, с. 93.

12 G. Benn. Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht.— G. Benn. Gesammelte Werke. B. 3. München, 1975, S. 831.

13 Ф. Энгельс, Анти-Дюринг.— К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2, т. 20, с. 185.

14 H. G. Cox. Secular City. Secularisation and urbanisation in theological perspective. N. Y., 1965.

15 H. G. Cox. The Feast of Fools. A theological essay on festivity and fantasy. N. Y., 1970.

16 K. Kerényi. Die Papyri und das Wesen der alexandrinischen Kultur.— K. Kerényi. Apollon. Studien über antike Religion und Humanität. Düsseldorf, 1953, S. 157—169.



17 См., например, M. McLuhan. Understanding Media. N. Y., 1966; его же: From Cliché to Archetype. N. Y., 1970.

18 A. Baeumler. Bachofen der Mythologe der Romantik.— "Der Mythus von Orient und Occident. Eine Metaphysik der alten Welt. Aus den Werken von I. I. Bachofen herausgegeben von M. Schroeter", München, 1926, S. XXIII — CCXCIV.

19 П. П. Гайденко. Экзистенциализм и проблема культуры, М., 1963, с. 110.

20 M. Horkheimer u. Th. W. Adorno. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M., 1969.

Редакция благодарит сотрудников Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина за помощь, оказанную при подборе иллюстраций.

Выставка из музея Метрополитен

Анна Коровина

В конце декабря 1978 — в январе 1979 года в Москве в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, а в марте этого же года — в Государственном Эрмитаже (Ленинград) проходила выставка античного искусства из музея Метрополитен в Нью-Йорке (США).

Один из крупнейших музеев мира, музей Метрополитен за свою более чем столетнюю историю (основан он в 1870 году) собрал огромную коллекцию памятников искусства всех времен и народов. Почетное место в этой коллекции занимают материалы отдела искусства Греции и Рима. В результате интенсивной деятельности сотрудников музея это собрание отличается разносторонностью и полнотой охвата всех периодов развития античного искусства. Многие из его произведений представляют собой первоклассные образцы, хорошо известные любителям искусства по книгам и альбомным изданиям.

И вот теперь, советские зрители получили возможность увидеть эти памятники в оригиналах, заново пережить радость от встречи с прекрасными произведениями античного искусства. Выставка, знакомящая со столь высококачественными экспонатами почти всех разделов античного искусства, в нашей стране экспонируется впервые.

Разумеется, материалы ее не охватывают всех сокровищ из собрания Метрополитен музея. Однако наши американские коллеги постарались всесторонне показать свою коллекцию. Они включили в ее состав лучшие образцы монументальной скульптуры, мелкой пластики, вазописи, стенной живописи, ювелирных украшений. В ней отражены различные периоды искусства античного мира, начиная с памятников эпохи ранней бронзы (III тысячелетия до н. э.), среди которых особенно превосходны мраморные статуэтки женщины и арфиста с Кикладских островов и включая искусство Древнего Рима с его великолепными скульптурными портретами, такими, как бронзовая голова Агриппы или портреты императоров Калигулы, Каракаллы и другие.

Идя навстречу пожеланиям, сотрудники музея Метрополитен ввели в экспозицию выставки произведения, отсутствующие в собраниях Советского Союза (например, памятники эгейского искусства) или представленные у нас недостаточно широко (как вазы геометрического стиля, мелкая пластика, римские фрески). Здесь особенно хотелось бы отметить миниатюрную бронзовую скульптурку человека и кентавра — единственный известный групповой памятник в греческой скульптуре эпохи геометрики. Уникальным образцом архаической скульптуры начала VI века до н. э. является статуя сидящего сфинкса — навершие надгробной стелы.

Интересны оказались для нас и произведения, имеющие близкие аналогии в наших музеях, дополняющие или уточняющие наши знания об определенных разделах античного искусства. Это прежде всего вазы чернофигурного и краснофигурного стилей. На выставке можно было, например, увидеть один из ранних и лучших экземпляров панафинейской амфоры (VI век до н. э.) с изображением бегущих спортсменов — с одной стороны и фигуры Афины — с другой. Такими амфорами награждались победители Панафинейских состязаний, проводимых в честь богини Афины.

Многие из показанных на выставке ваз исполнены были крупнейшими мастерами вазописи: чернофигурная амфора с изображением свадебной процессии аттического мастера Эксекия (третья четверть VI века до н. э.), килик, расписанный известным вазописцем начала V века до н. э. Дурисом; белофонная пиксида (сосуд для мазей или украшений) с изящной росписью сцены суда Париса, автором которой считается «мастер Пентесилей» (V век до н. э.) и др.

Заслуживает внимания также характер организации экспозиции выставки — удобные для осмотра витрины, выполненные с большим художественным вкусом, удачно найденный цвет обивки, служащей фоном для предметов искусства — все здесь располагало к сосредоточенному общению посетителей с памятниками античного искусства.



Выставка из музея Метрополитен — еще одно свидетельство развивающихся культурных связей между нашими странами — была по достоинству оценена советскими зрителями, оставившими о ней многочисленные восторженные отзывы.

*

К экспонированию выставки из музея Метрополитен были приурочены традиционные Випперовские чтения-79, проходившие с 29 января по 1 февраля в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Около 30 участников — искусствоведов, филологов, историков, философов и музейных работников — выступили здесь с докладами по теме «Культура и искусство античного мира».

Обличья кича

Варвара Савицкая

Век научно-технической революции заставил пересмотреть многие явления искусства заново. Расширилась, в частности, и сфера народного творчества: открываются его новые стороны, возникают новые проблемы. К числу их относится и проблема определения кича в народном искусстве. Давно настало время присмотреться к гипсовым статуэткам и расписным коврикам, к пряникам и бумажным цветам, которые по сей день нередко можно видеть на ярмарках и базарах. Что это: кич — или «ярмарочное» народное творчество! И если кич — то все ли здесь можно определить этим термином! Но чтобы разобраться в этом, следует прежде всего уточнить само понятие «кича», проследить, хотя бы в общих чертах, его эволюцию на Западе.

В последнее время на страницах книг и журналов разных стран все чаще встречается термин «кич». И хотя само слово возникло еще в прошлом веке, этимология его продолжает оставаться не выясненной до конца. Большинство исследователей склонны сегодня возводить его происхождение к двум немецким глаголам: «kitschen» («делать кое-как») и «verkitschen» («продавать совсем не то, что заказано»).

Впервые слово «кич» получило права гражданства в Мюнхене, где в 1860 году оно было введено в оборот торговцами картинами для обозначения дрянного, но ходкого товара. В жаргоне, принятом в художественных кругах того времени, этим словом выражалось пренебрежительное отношение к банальным живописным полотнам, в которых широко использовались избитые штампы — образы, приемы, средства. С конца XIX века термин «кич» стал общепринятым в международной практике для определения всевозможной «дешевки», столь же претенциозной, сколь безвкусной и пошлой. Очень скоро кич расширил границы своих владений, от пластических искусств перейдя также и в литературу, музыку, театр, а позднее — и в кинематограф. Постепенно формировались устойчивые признаки кича, его основные принципы и черты.



«Что милее всего кичу и его потребителю? Цветы, точнее, цветочки, стилизованные, лишенные своей естественной прелести, как будто опрысканные приторными духами. Женская нагота. Животные — или самые распространенные (кошка, собака), или экзотические»[1]. Этот список формальных признаков, перечисленных в книге Е. Карцевой «Кич, или торжество пошлости», можно было бы продолжать и далее: дети во всех видах — пухленькие, розовощекие младенцы, или, наоборот, душераздирающе несчастные замарашки; романтические красавцы и бравые душки-военные; щекочущая мещанские нервы дешевая мистика «сатанинской» тематики.

Такова внешняя канва кича. Содержание его очень емко. Это, прежде всего,— тиражирование в претенциозно-преувеличенной форме как бы облегченных и усредненных стереотипов художественного мышления: например, статуэтки Венеры Милосской всех форм и размеров. Это — апогей антифункционализма: чайник в виде кошки, штопор с ручкой в виде Наполеона в треуголке. Это — противоестественный симбиоз современной технологии со старой ремесленной орнаментикой: мебель упрощенной формы с затейливой резьбой и фурнитурой прошлых эпох. Это — пандемия имитации, повальное стремление подделки: либо дешевого под дорогое, либо — одного материала под другой (стекла — под хрусталь, фаянса — под фарфор, фарфора — под дерево, металла — под камень и т. д.). При этом основной, доминирующей чертой кича остается стойкое стремление к комфорту и к показной престижности любой ценой. Инстинкт посредственности безошибочно толкает потребителя кича (кичмена, как говорят сегодня) избегать всего, что трудно и неудобно, независимо от того, о чем идет речь: о серьезной музыке, трудной повести или удобной, но недостаточно мягкой мебели. Точно так же он всегда останавливается на полпути между тем, что уже давно стало расхожей аксиомой и подлинно новаторским экспериментом.

Надо ли удивляться, что прочнее всего представление о киче оказалось связанным именно с декоративным искусством, во все времена и эпохи формирующим эстетическую среду человека. Именно через мир вещей путь к сознанию буржуазного потребителя оказался соблазнительно простым и наиболее легким. Первоначальное стремление к улучшению условий быта, к нехитрому уюту постепенно превращает мещанина в маньяка-приобретателя, а дом его — в нелепую пещеру, где разыгрывается дикий шабаш вещей. Незаметно вещи, которыми он себя окружает, переходят в другое качество, становясь не столько предметами бытового и вкусового комфорта, сколько объектами комфорта духовного. Потому кич так неистребим, потому он все более становится синонимом слов «мещанство» и «пошлость». Его идеалы меняются в зависимости от времени и места, но суть их остается неизменной.

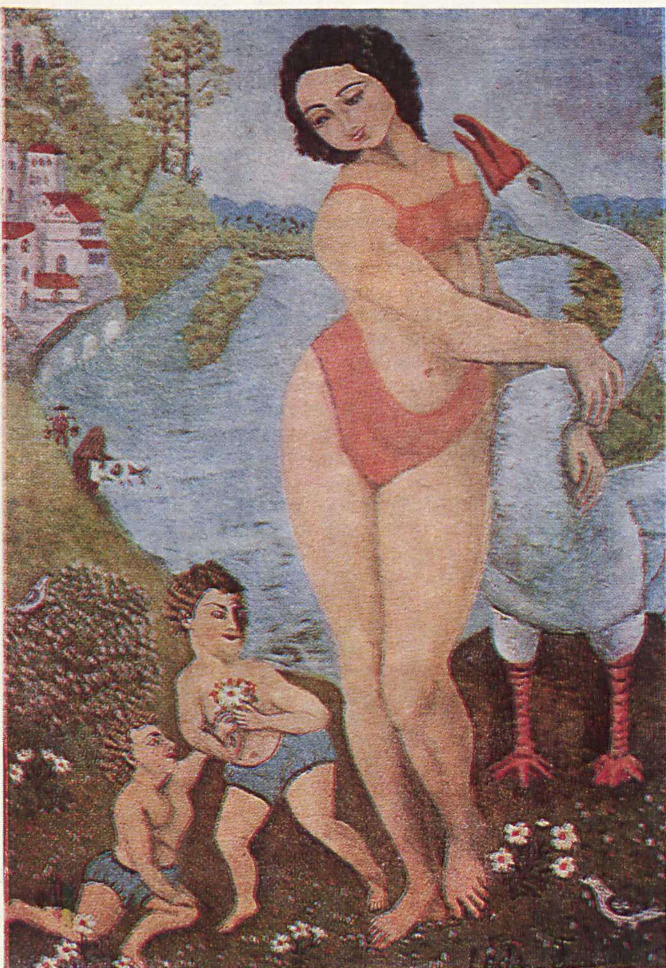
Начав с середины XIX века свое триумфальное шествие с южных областей Германии и Центральной Европы, где безраздельно господствовало понятие бюргерского уюта («gemütlich»), кич с невероятной быстротой распространился по всему свету. Сначала сдалась Европа: сомнительную славу «географической столицы кича» Мюнхен должен был вскоре поделить с Парижем, Брюсселем, Дюссельдорфом; затем на рубеже XIX—XX веков эпидемия кича вспыхнула в «земле обетованной» американских нуворишей — в Чикаго, оттуда расплескалась по обоим материкам Америки. Вскоре кич праздновал тотальную победу, в каждой стране приобретая особые, специфические черты, которые формировались под влиянием особенностей национальной и социальной психологии общества. И если вначале немецкий кич можно было считать синонимом низменной и одновременно слащавой пошлости, то вскоре уже стало возможным различить и откровенную скабрезность французского кича, и экстатичную сентиментальность — итальянского, и грубую примитивность — американского кича.

*

Развитие же кича во времени связано, в силу его социальной природы, с эволюцией буржуазного общества. Французский культуролог Абраам Моль делит историю кича на два периода. Первый восходит к середине прошлого века, когда буржуазия утверждала себя как класс, пришедший к славе и богатству. Второй — это неокич, расцвет которого приходится на 60—70-е годы нашего столетия и означает уже стилизацию давнего кича, поскольку в это время обнаруживается ностальгия по всякого рода старине, в том числе и по кичу. В этом, бесспорно, заключена изрядная доля истины. Однако, как нам кажется, понятие кича, при всей размытости его границ и во многом зыбкости его неустоявшихся критериев, шире и многообразнее в своих проявлениях предложенной Молем схемы. Справедливости ради

следует заметить, что отчетливой классификации кича пока еще не существует, хотя попытки в этом направлении имеются. Ряд интересных замечаний был высказан, например, на широкой дискуссии «Кич — ярмарочное искусство — народное творчество», получившей отражение на страницах журнала «Польское народное искусство». На этой дискуссии польским исследователем Александром Яцковским, на протяжении многих лет занимающимся проблемой народного творчества, была предложена своя система классификации кича.

Кич, по его мнению, является примером «творчества переходного периода, распада одной культурной формации и формирования новой. В этом процессе слияния разных слоев и групп общества исчезают основные предпосылки для удовлетворения запросов старого общества, хотя, разумеется, это вовсе не означает, что одновременно с этим автоматически стираются все различия в характере исполняемой



работы, в культурных навыках, а тем самым — и в эстетических оценках. Таким образом, наблюдается скорее сложение разных субкультур, возникающих на основе различий профессий, образования, общественного положения, возраста» [2].

Вследствие этого кич делится им на три вида: «академический», «сувенирный» и «ярмарочный». К первому предлагается отнести изделия художественных промыслов, которые при наличии высокого профессионализма ремесленного исполнения тиражируют на основе использования избитых штампов, ко второму — массовую, дешевую со всех точек зрения «сувенирную продукцию». К «ярмарочному» кичу отнесена вся пестрая, яркая «базарная» продукция, которая создается руками некоторых деревенских и городских жителей по сей день. Это — фигурки, отформованные из гипса, теста, сахара, букеты и венки из искусственных цветов и всякого рода картинки на стекле, расписные и вышитые коврики,— то есть предметы, созданные для нужд деревенского потребителя, который, «отвергая свое, деревенское искусство, в то же время сохранил некоторые навыки и потребности, которые не может удовлетворить модель искусства, предлагаемая городом и средствами массовой коммуникации» [3].

В этом распределении кича на виды и подвиды содержится ряд интересных наблюдений, однако оно относится лишь к современному его состоянию, да и то — довольно одностороннее.

Стремление разобраться в киче не случайно и определяется оно, разумеется, его спецификой. Будучи по структуре своей явлением чрезвычайно сложным, кич в то же время кажется обманчиво простым и доступным для понимания в отдельных своих проявлениях. Проблема в целом дробится на бесчисленные конкретные характеристики, стремясь ускользнуть от всяких намерений заключить ее в строгие рамки типологической системы. Для начала же рассуждений о киче наиболее плодотворными представляются именно попытки его классификации. Поэтому все калейдоскопическое многообразие кича целесообразно разделить на следующие виды.

Классический кич, принадлежащий в основном истории: фаянсовые статуэтки псов, младенцев, гномов и гусар; плюшевые столики и вышитые салфеточки с помпошками; шкатулочки, коробочки, полочки, этажерочки, рамочки из дерева пропильной резьбы с выжиганием — словом, весь набор трогательных утех, рассчитанных на вкус сытого бюргера, читателя бульварных романов и любителя «открыток с амурчиками, порхающими над целующейся парой, или с полногрудыми дамами, демонстрирующими глубокое декольте и подвязки с розовыми бантиками».

Именно на основе «классического кича» складывается ретро-кич, возникший в 60-е годы XX века. Стало модным не только тщательно стилизовать «кичевую» сценографию театральных постановок и фильмов, посвященных периоду конца XIX — начала XX веков (наиболее выразительными примерами здесь могут служить американские фильмы «Кабаре» и «Великий Гэтсби», а также польский фильм-суперкич «Прокаженная»). Модным стало и коллекционировать подлинные образчики классического кича, сохранившиеся до наших дней, и заказывать модным архитекторам стилизацию интерьеров «á la kitsch» (по образу и подобию состоятельного бюргерского дома, столь убийственно описанного Томасом Манном в его романе «Признания Феликса Крулля»).

«Ярмарочный» кич — смешение классического кича с его тягой к «красивой жизни» с подспудно пульсирующей стихией народного творчества, теснимого миром технической цивилизации. Здесь — расписные коврики с лебедями и оленями — и салонный фаянсовый лев, превратившийся в базарную кошку-копилку, статуэтки и олеографии с изображениями приодетых в трикотажное неглиже провинциальных див с лебедями, пробуждающих смутное воспоминание об однажды виденной Леде или Венере — и пестрая «продукция», возникающая стихийно на каждом базаре: пряники, нехитрые игрушки, всевозможные поделки.

Нео-кич в модернизированной форме воплощает извечную мечту нувориша о «роскошной жизни» — как стандарте и образце для подражания. Кич бесцеремонно хозяйничает не только в современном декоративном искусстве, обезличивая и уродуя интерьер: в жертву ему подчас приносится и архитектура. Известны примеры — особняк, выстроенный во Франции в виде... башмака, американские дома, имеющие форму раскрывшегося цветочного бутона. Есть и разновидности его: «дизайн-кич», «сувенир-кич» или «гаджет-кич», выплескивающий на рынок нескончаемую волну предметов, поражающих изобретательностью своей нелепой ненужности: мини-пушка, стреляющая сигаретами; запонки с вмонтированными в них термометром; авторучка, которая одновременно может быть также и карманным фонариком и микроскопом.

«Кэмп» — проявление крайнего снобизма некоторых западных псевдоинтеллектуалов, превозносящих и коллекционирующих не просто кич, а наиболее уродливые образчики нео-кича. Кэмп — это и пресыщенность культурой, и извращенное пристрастие ко всему безобразному и неестественному.

*

Совершенно очевидно, что кич — это не только создание или использование «кичевой продукции», но также — и прежде всего — система восприятия — восприятия мира, культуры, вещи. Неразвитый или извращенный вкус кичмена в состоянии превратить в **предмет кича** даже такое высокое произведение искусства, как «Мона Лиза», даже такое безупречное создание современного дизайна, как японский магнитофон. В связи с этим интересно сопоставить эстетическое переживание с восприятием кича. В первом — произведение искусства довлеет над человеком, поглощенным его восприятием, отыскивающем все новых и новых нюансов, переходом от анализа отдельных свойств и деталей к синтетическому восприятию, от восхищения к остраненному контролю зрителя или слушателя. Короче: в эстетическом переживании на первом месте стоит произведение искусства, на втором — его зритель. «В кичевом переживании — наоборот. Здесь человека не волнует, а подчас даже не затрагивает предмет эстетического переживания: он обращается к произведению, поскольку либо жаждет удовольствия, либо обуреваем своими личными проблемами религиозного, патриотического или эротического характера. В результате этого превосходства потребителя произведение искусства превращается всего лишь в еще один повод для пробуждения его собственных переживаний, чаще всего внеэстетических... Вместо диалога — монолог» [4].

Нам кажется, что в этом весьма метком наблюдении — ключ к пониманию не только генезиса кича в целом, но и его неизменного успеха в разные времена и у разных народов. Напротив, идеологи буржуазной культуры стремятся объяснить эпидемию кичевой пошлости, захлестывающую современную художественную культуру Запада, незыблемыми особенностями человеческого восприятия, которые будто бы в конечном итоге сводятся всего лишь к наипростейшим, наиболее примитивным эмоциям, порожденным ленивым, неразвитым интеллектом.

Оставляя более подробный анализ природы кичевого восприятия для особого рассмотрения, отметим еще один немаловажный фактор, сыгравший огромную роль в

распространении кича. Тоска по «красивой жизни» привела западного буржуа к безудержной страсти к приобретательству, принявшей сегодня уродливые формы «вещного» бума.

*

Наиболее красноречивые формы воинствующая пошлость приобретает в нео-киче. Именно здесь доводится до последней степени и мания приобретательства, и мания престижности — гипертрофированное наращивание («кумуляция» — по Молю) необязательных, ненужных, вообще не имеющих права на существование вещей. Чрезвычайно яркий портрет современного прожорливого мещанина, Гаргантюа — потребителя нарисован в одной из работ Эриха Фромма:

«Человек сегодня околдован возможностью покупать больше вещей, вещи лучшего качества и в особенности новые вещи. Он потребительски голоден. Акт покупки и потребления стал принудительной, иррациональной целью, это цель сама по себе, она мало связана с использованием купленной вещи. Если бы современный человек решился выразить свое понимание царствия небесного, он нарисовал бы картину, напоминающую самый большой в мире универмаг, переполненный товарами, а сам он имел бы обилие денег, чтобы их приобретать. Он ходил бы с разинутым ртом по этому царству новейших выдумок и ширпотреба, озабоченный лишь тем, чтобы покупать все новые и новые вещи, и еще, может быть, тем, чтобы его соседи находились в несколько менее привилегированном положении, чем он сам»[5].

Это ненасытная потребительская алчность и вызвала к жизни такую противоестественную даже для кича форму, как «кэмп», который сами западные критики не могут охарактеризовать иначе, как своего рода извращение — ибо «кэмп» демонстративно объявляет о своем пристрастии ко всему искусственному и безобразно чрезмерному.

В свою очередь нельзя не усмотреть в этих гримасах поддельной «контркультуры», якобы выступающей против официальной культуры, и прямых аналогий с поп-артом. То же недоверие к классическому наследию (и незнание его), тот же бунт против высокой культуры,— причем бунт не на теоретическом, а на «практически-потребительском уровне. Характер этого бунта таков, что он направлен не только против высокой культуры, но и отчасти против массовой, против ее традиционных основных мотивов»[6] — вспомним о размытости границ между ними в капиталистическом обществе. Остраненность и пародийность — характерные признаки поп-культуры — оказываются, как ни парадоксально, чрезвычайно близки молитвенному экстазу кичмена перед Вещью, а мода нео-кича на безобразное как нельзя лучше соответствует грубой наглядности отрицания всего и вся, демонстрируемого поп-артом.

Нео-кич — далеко не безобидное явление в современной культуре Запада, и тем оно опаснее, чем более невинные формы принимает. Нео-кич не «несчастное дитя, затерянное в мире сокровищ культуры», и не «забавный Тяни-толкай о двух головах», каким его иногда представляют снисходительные критики. Нео-кич — «дегенеративная форма искусства», это «явление патологическое, сочетание излишества и неполноты, рак на теле искусства»; «кич — болезнь опасная, зловещая, трагичная, распространяющаяся в сегодняшнем мире с такой стремительностью, что его можно сравнить с загрязнением среды»[7].

Разумеется, нельзя сводить генезис нео-кича к «вещному буму» — это было бы слишком просто. Тем не менее, потребительство как порождение XX века, по мнению, А. Моля, проливает свет на «новый тип отношений между человеком и миром вещей, на новую эстетическую систему, связанную с вступлением на сцену среднего класса, а затем — и цивилизации трудящихся масс, которая приобретает черты кича, а это значительно расширяет проблему в целом»[8].

Так нео-кич оказывается связанным с другим социальным феноменом современного буржуазного мира — явлением «массовой культуры». Некоторые западные теоретики, занимающиеся этой проблематикой, утверждают, что сам тип, характер современной культуры индустриального общества, по сути дела, определяется высоким уровнем развития новейших средств массовой коммуникации — радио, телевидения, кинематографа, прессы и т. д. «Электронная техника создала массу» — таков их вывод о смысле «массовой культуры» как некоей культуры второго сорта, в которой качество «высокой культуры» подменяется количеством массовой продукции духовного и материального ширпотреба. Поскольку в мире массовой культуры обычные грани между вкусами, интересами, запросами отдельных специфических групп людей как бы стираются или отступают на задний план перед назойливым стандартом — одной из наиболее характерных черт массовой культуры становится именно универсальное однообразие.

*

На этом фоне возникает еще одна возможность качественной классификации кича — кич абсолютно негативный (агрессивные его виды: ретро-кич, нео-кич, «кэмп») и кич относительно позитивный («классический» и «ярмарочный»). Почему возникает такое двойственное отношение к явлению, которое само по себе — уже двойственно по природе своей? Столкновение с ним вызывает сегодня сложные, смешанные чувства: досады и восхищения, активной нетерпимости и столь же активной увлеченности им. Характерно, что такое восприятие классического и «ярмарочного» кича отличает не только художников, которых можно было бы упрекнуть в восприятии его только лишь как явления искусства, но и критиков, старающихся подойти к этой проблеме с более трезвой головой.

«Сентиментальный, трогательный кич умиляет, как умиляет старинное фото, как умиляют смешные уродцы — сувениры, привезенные с ярмарки. Этот ретро-кич, если даже он еще и не умер, заперт в резервации. Посещения этой резервации безопасны, этот кич не выплеснется на нас неудержимой лавиной, не затопит, не задушит»[9], утверждает польский критик А. Осенка. Эту обезвреженную форму кича, извлеченную из пыли и забвения исторического чулана, современный потребитель усваивает сегодня «во фрагментах, в небольших дозах либо в стилизации... Это — кич, лишенный яда, лишенный возможности размножаться. За ним не стоят никакие общественные силы»[10].

Еще больше симпатий вызывает «ярмарочный кич». В нем — налицо постоянное переплетение двух начал, обусловивших и его возникновение, и его восприятие: кичевое и эстетическое. «Ярмарочный» кич однажды был остроумно назван «люмпенпролетариатом» искусства — и недаром. Он является продуктом двух слоев, которые сегодня находятся в сложных отношениях с традицией национальной культуры. С одной стороны — это представители деревни, которые уже отказались от традиций народного искусства, с другой — представители городской мелкобуржуазной прослойки, которые не имели основы для создания собственной устойчивой традиции. Поэтому в «ярмарочном» киче теснейшим образом сплетены деревня и город: крестьянский и городской фольклор, деревенская и мещанская психология, производитель и потребитель. «Ярмарочный» кич широко черпает стереотипы традиций других слоев — частично народного творчества, частично — той «высокой культуры», того «ученого искусства», нормы которого считаются общеобязательными на данном этапе.

Однако, если сравнивать кич и народное искусство, то в самом обращении к определенным темам, мотивам, образцам, в самой системе заимствований из других художественных культур наблюдается существенная разница. Народные мастера заимствовали только такие элементы чужой культуры, которые могли оказаться уместными в кругу потребностей деревенской среды. Причем учитывались также и реальные возможности — материальные, сырьевые, технические, и, прежде всего, своя традиция. Мастер же, работающий для кича, «перенимает образцы, совершенно чуждые своей среде, поэтому первоначальный художественный смысл их, да и сам предмет остаются не только не осознанными, но и вообще не понятыми»[11]. В тех же случаях, когда происходит слияние этих двух начал, как это имеет место в «ярмарочном» киче, в корне меняется общий строй произведения: благодаря сочетанию индивидуальности автора с разнообразными проявлениями традиций оно сразу же выводится из замкнутого круга кича, приближаясь по сути своей не к народному искусству, а к творчеству «наивных» примитивистов.

Народное искусство располагает прочными традициями цельной художественной культуры, устойчивой эстетической программой. Кич представляет собой пестрый набор случайных символов и избитых стереотипов.

Народное творчество основывается не только на интуиции и смекалке отдельных талантливых мастеров. В его основе лежат нерушимые законы формообразования, являющиеся основой и современного декоративного искусства: гармония красоты и целесообразности, строгая логика конструкции, изобретательность в использовании свойств материала, умение объединить в стройный ансамбль самые разнородные предметы. Что может противопоставить этому кич? Отсутствие всяких традиций, презрение к простоте и логике, страсть к помпезности и излишествам, нарушение элементарных норм функциональности, апофеоз эрзаца и имитации, торжество посредственности.

Народное искусство, в силу специфики своего развития, всегда носило черты стилевого своеобразия, неизменно отличавшие его от «ученого» искусства. В то же время в нем неуклонно сохранялись региональные особенности. Кич, как уже говорилось, будучи продуктом одной или нескольких субкультур, по самой сути своей космополитичен.

*

Граница между этими двумя стихиями — кича и народного творчества — очень тонка, порой и вовсе неуловима. Глядя, например, на пресловутые «закаты с лебедями» или «рассветы с оленями», создаваемые безвестными базарными богомазами, специалисты чаще всего оказываются перед труднейшей проблемой выбора: кичевая олеография или народная живопись? Решающим здесь оказывается мера присутствия черт, характерных для работ народных мастеров, то есть тот творческий потенциал, который заключен в данном предмете и который превращает его из вещи в произведение искусства.

---

[1] *Е. Карцева.* Кич или торжество пошлости. М., «Искусство», 1977, с. 84.
[2] "Polska sztuka ludowa", 1966, NN 3—4, с. 145.
[3] Там же, с. 171.
[4] *A. Banach.* O kiczu. Kraków, 1968, с. 50—51.
[5] «Иностранная литература», 1971, № 11, с. 145.
[6] *Ю. Каграманов.* Поп-культура выходит из подполья.— «Иностранная литература», 1973, № 6, с. 248.
[7] *A. Osęka.* Choroba zwana kicz.—"Kultura", 3.X.1976, с. 3.
[8] *А. Моль.* Психология кича. Цит. по изд.: *Abraham Moles.* Kicz czyli sztuka szczęścia. Warszawa, 1978, с. 32.
[9] *A. Osęka.* Choroba zwana kicz, с. 155.
[10] Там же.
[11] "Polska sztuka ludowa", 1966, NN 3—4, с. 155.

Мастер украинской майолики

Тамара Придатко



М. Денисенко
Посуда
и декоративные
изделия.
Майолика



30 лет работает на одном из лучших отечественных предприятий — Васильковском майоликовом заводе Михаил Иванович Денисенко, сочетая творческую деятельность с работой главного художника. Умелый организатор и энтузиаст своего дела Михаил Иванович немало сил приложил к тому, чтобы возродить этот интереснейший керамический центр Украины, сплотить талантливых художников, чьи работы вновь подняли славу васильковской керамики.

Детские и юношеские годы Денисенко прошли в селе Олешне Черниговской области, известном центре гончарного промысла. Здесь впервые его руки прикоснулись к глине, к гончарному кругу. Стремление учиться приводит его в Киевский художественный техникум, а затем в Харьковское художественное училище на факультет скульптуры. В 1949 году начинается самостоятельная работа.







Творческий путь Денисенке — это по существу и путь Васильковского завода, художественно-производственные традиции которого в большей мере сформированы этим художником. Его работа интересна прежде всего тем, что сочетает серьезный профессиональный подход и народные традиции, большой опыт и природную интуицию. Денисенко работает в народном ключе, но его работы — не подражание народным образцам, народные традиции живут в произведениях художника органично, они развиваются в соответствии с требованиями наших дней. Ощутимо влияние Черниговщины: отточенность форм, частое обращение к свойственному этой области декору — черные с подпалинами или светлыми пятнами поливы, темные ангобы, эмали. С другой стороны, естественно проникновение традиций васильковской народной керамики: сочный растительный орнамент с крупномасштабными элементами на белом фоне. Но прежде всего в произведениях Денисенко чувствуется мастер-профессионал. Формы его изделий скульптурно отточены и разнообразны, изменчивы их пропорции и силуэт. А если он обращается к формам минувших эпох, то они как бы рождаются вновь, в музыкальной текучести, выразительности линий.

Денисенко-живописец раскрывается в решении декора, где проявляется его умение работать с глинами, глазурями, эмалями, способность найти точные цветовые отношения, пропорции части и целого в орнаменте, рисунке и формы вещи.

В каждом произведении — простота и поэтичность образа, рожденного фантазией художника. Замысел отражается и в названии: например, наборы «Вечерний» и «Солнечный». Первый решен в темно-синих тонах, второй — в темно-оранжевых. Оригинально декорирован набор «Источник»: на темном фоне проступают сине-голубые тона, создавая впечатление пробивающихся из земли студеных струй.

Многие предметы Денисенко декорирует сочная роспись. Насыщенные зеленые и охристые тона крупномасштабного растительного узора, выполненного по мотивам народной орнаментики, красиво и празднично выглядят на белом фоне. Эта праздничность звучит и в названиях: «Добрый день», «День радости», «Радость», «Буйноцветье». В такой же цветистой гамме, свойственной васильковской керамике, решены и многие декоративные тарелки, украшенные то геометрической росписью, часто с использованием старинной техники фляндровки (тарелка «Дождик»), то сюжетной — по мотивам народного творчества («Там дивчина воду брала», «Засвистали козаченьки», «Козак Мамай», «Козак Богун», «Народные музыканты»). Несколько иной характер имеют одноцветные или двухцветные наборы посуды. В одноцветных искусное владение технологией позволяет достичь интересных тоновых переходов. Сочетания двух контрастных цветов художник использует для создания своеобразных ассоциативных вещей. Таков набор «Вишенька», где темновишневая полива покрывает внешние поверхности, а темно-зеленая — внутренние. Но особенно выразителен набор "Вечерний", в котором и формы предметов, и их цветовое решение создают единое целое — образ вечерней деревни, когда в сумерках лишь вырисовываются темные силуэты приземистых хат да светятся желтыми квадратиками небольшие оконца.

Денисенко обладает тонким чувством масштабности и пропорциональности. Компонуя посудные наборы, он удачно сочетает разные по величине и форме предметы. Декор у него никогда не разрушает форму, он или подчеркивает ее, или органично сливается с ней. В том числе в фигурной пластике (например, многочисленные «баранчики») декоративные элементы лишь усиливают пластическое решение формы. Стоит добавить, что Денисенко и хороший рисовальщик. Им выполнена целая серия портретов в карандаше и множество дружеских шаржей, которые постоянно вызывают добрую улыбку.

Хочется этот небольшой очерк о творчестве Михаила Ивановича Денисенко закончить словами, которые адресовала ему известная художница-керамистка, мастер народного творчества Александра Селюченко: «Богата ваша душа щедростью доброты и щедростью творчества. ...Из маленького ручейка и в такую бурную реку вылилась ваша фантазия. Добрый след вы оставляете в искусстве... Пусть же не погасает огонь нашего творчества...»

По стране:
Дагестанская АССР

ИЗДЕЛИЯ МАСТЕРОВ ОТПРАВЛЯЮТСЯ В ПУТЕШЕСТВИЯ

Дагестанский республиканский музей комплектует коллекции предметов прикладного и декоративного искусства для выставок.
Эти выставки отправляются в дальние и близкие путешествия, пропагандируя искусство народов Дагестана и творчество мастеров. Одна выставка, самая обширная из ныне созданных, побывала в Болгарии и в Венгрии. В еще более полном варианте она была показана в Италии, Польше, Чехословакии и ГДР. Другая экспонировалась в городах РСФСР.
Третья, наиболее компактная и мобильная, была собрана для сельских местностей.
Экспозиции, построенные отчасти по тематическому, а отчасти по историческому принципу, всегда уводят нас к размышлению об истоках. Искусство народов Дагестана испытало сильное влияние культуры соседствующих народов, но осталось и самобытным, и своеобразным. Облик горной страны оставил в характере народного искусства свой неповторимый след. Дагестан — одно из самых замечательных мест на свете. Площадь, которую он занимает на поверхности земли, мала, но горы так велики, что если их разгладить, получилась бы территория не меньше Европы.
Дагестан — это существование во втором измерении, пространство измеряется по вертикали. Расстояние от одного селения до другого, от народа к народу, от культуры к культуре — путь вверх. Металлическая утварь, оружие, керамика, деревянная резьба, дерево с металлической насечкой, ткачество, ковры, кошмы, шитье золотом — во всем горские мастера достигли совершенства, любое ремесло поднимается до высот подлинного искусства.
Аварцы, даргинцы, кумыки, лакцы, лезгины и многие другие народы (у каждого свой фольклор, свои обычаи, свое искусство) — все внесли вклад в прикладное и декоративное искусство Дагестана, и выставки, путешествующие по миру, умножают и популяризируют его славу.
Самому молодому промыслу 200 лет. Это насечка металлом по дереву, селение Унцукуль. Тарелки работы мастера М. А. Газимагомедова неизменно участвуют в коллекциях выставок.
Старые златокузнецы, литейщики и чеканщики из Кубачей создали высокую культуру обработки металла. Работы кубачинцев не могут не вызвать восхищения искусным чернением, утонченностью золотой насечки и изысканностью гравировки.
Уникальные произведения Р. Алиханова, Г. Кишева, М. Кулиева и Г. Магомедова приобрели широкую известность за пределами Дагестана. Традиции их искусства складывались веками.

В. Бахталовская

МОНУМЕНТАЛИСТЫ ИЗ СЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ

В поселке Мамедкала Дербентского района есть художественная школа. Ученики расписали стены классов большими яркими фресками на фольклорные сюжеты. Скоро юным живописцам не хватило классов, и фрески распространились в коридоры, захватили лестничную клетку и перекинулись на потолки. Две комнаты отвоевали себе почитатели графики, тут стены и потолки затянуты черным рисунком по белому полю.
Сейчас юные мастера приглашены расписать фойе театра кукол в Махачкале, очевидно, к работе они смогут приступить во время летних каникул.
Руководит монументалистами директор школы художник В. Куцев.

Ю. П.

«ДРЕВНЕЕ, КАК МИР...»

Документалисты Дагестана создали киносерию под названием «Древнее, как мир, вечное, как солнце», посвященную промыслам. Сценарист П. Малаев, режиссер Т. Султанов и оператор В. Фролов показали первую работу «В мире поющих узоров». Кинолента рассказывает об искусстве мастериц ковроделия Южного Дагестана.

А. М.



А. Магомедов
Ювелирные изделия



В ГОРОДЕ ИЗБЕРБАШЕ

Молодой ювелир А. Магомедов сделал серебряные украшения, в которых традиционные орнаментальные мотивы соединяются с формой цветка и листа. Вещи Магомедова побывали на выставке в Париже.

*

В нашем городе нет городского музея, но именно там можно познакомиться с замечательной музейной коллекцией. В нее входят ценные археологические находки из окрестностей Избербаша. Полно представлено собрание керамических сосудов из Балхара и Сулевкента, а также образцы керамической посуды, которую в давние времена производили в глухих селениях, изолированных от общений из-за непроходимых гор. Полно представлена металлическая утварь, имевшая огромное распространение.
В коллекции имеются не только предметы домашнего обихода, входившие в быт горских селений, но и ценные экспонаты, имеющие отношение к недавней истории: здесь хранится, например, личное оружие А. Ковпака.
Все это собрано на протяжении многих лет в музее школы № 2 учительницей истории Ф. Мулляминовой. Деятельность многих поколений ее учеников, членов исторического кружка, не замыкается на сборе музейных экспонатов, молодые историки собрали в архивах страны ценный материал о жителях Избербаша, участвовавших в Великой Отечественной войне, активно помогают ветеранам войны, и каждый житель города знает, что к ним можно обратиться за помощью. Исторический кружок завоевал такую любовь и уважение, что родственники учеников, живущие в горных селениях, дарят музею уникальные фамильные ценности, передававшиеся в роду с незапамятных времен.
Но сейчас в здании школы музею практически негде разместиться, и мы горячо надеемся, что город сможет в ближайшее время предоставить ему помещение и превратить школьный музей в городской музей краеведения.

В. Харлип, учитель (г. Избербаш)

СУДЬБА ПРОМЫСЛА

4 сентября 1977 года «Литературная газета» опубликовала письмо ленинградского художника Е. Корнеева. С тревогой и горечью пишет он о состоянии промысла, «придавленного скучной программой ширпотреба».
Летом 1978 года мы ознакомились с нынешним положением дел в Балхаре; за год положение еще более осложнилось. Старые мастера уже почти не могут работать, молодых гончаров нет. Плохо обстоит дело с сырьем.
Проблема дальнейшего существования и развития промыслов Дагестана стоит остро и в ауле Амуги, который исстари славился кузнечным искусством. Под угрозой судьба безворсовых ковров и традиционных войлочных изделий. «Есть красная книга,— пишет Е. Корнеев,— есть зеленая книга... Нет книги, куда заносились бы исчезающие ремесла, сегодня уже затухающие. Нужна такая — Золотая книга!»
Разрешение проблемы, о которой пишет Корнеев, не допускает отлагательств, необходимо обсудить вопрос о состоянии дагестанских промыслов и найти пути к тому, чтобы сохранить драгоценные традиции не только в экспонатах музеев, но и в живой жизни.

И. Уварова

ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИИ

Несколько старых мастериц из Балхара, выйдя на пенсию, переселились к детям в Махачкалу. Преподаватель педагогического института Р. Микаэлова пригласила их показать свое мастерство студентам-керамистам, и мастерицы с радостью согласились. Самый усердный их ученик В. Петров создал керамический светильник «Древо жизни» в традициях дагестанского фольклора, который был отправлен в Москву на первую всесоюзную выставку студентов художественно-графических факультетов пединститутов и учащихся педучилищ. Среди многочисленных экспонатов из Дагестана особо выделяется оригинальная серия гротескных жанровых скульптур из шамота, являющихся шахматными фигурами, работы И. Шовкринского, студента III-го курса.

С. Крутинская

XIII конгресс Международного Союза архитекторов

С 23 по 27 октября 1978 года в Мехико (Мексика) проходил XIII конгресс Международного Союза архитекторов (МСА). Такие конгрессы собираются один раз в три года.
Конгрессу предшествовала большая подготовительная работа. Летом 1978 года в Танжере (Марокко) состоялась консультативная встреча докладчиков, на которой обсуждалась тематика основных докладов и план работы консультативных групп. Подготовке конгресса было посвящено и заседание бюро Совета МРА, имевшее место в июле 1978 года, в работе которого принимал участие первый секретарь правления Союза архитекторов СССР Г. Орлов.
Конгресс был одним из самых представительных — в нем участвовало 6,5 тысяч человек. В составе советской делегации было 32 человека.
Генеральная тема конгресса «Архитектура и национальное развитие». С докладом от советской делегации выступил член секретариата правления Союза архитекторов СССР, председатель Госграждастроя Г. Н. Фомин (учредителями конгресса было оговорено, что основной докладчик — архитектор, а содокладчики от регионов инженеры и государственные деятели).
До доклада Г. Н. Фомин зачитал приветствие Л. И. Брежнева XIII конгрессу МСА, которое с теплотой было встречено всеми делегатами. 14 членов советской делегации на секционных заседаниях выступили с сообщениями, затрагивающими вопросы развития архитектуры в связи с социально-политическим национальным развитием, вопросами градостроения и т. д.
Следующий конгресс Международного Союза архитекторов состоится в Варшаве в 1981 году.

Н. К.

Выставка в Музее архитектуры

«Сохранение памятников старины в Америке» — выставка с таким названием прошла в феврале месяце в Музее архитектуры им. А. Щусева. Она была подготовлена Отделом археологии и охраны памятников старины Службы сохранения наследия и рекреации Министерства природных ресурсов США в рамках советско-американского сотрудничества в области охраны окружающей среды.
Совмещение проблем охраны культурного наследия и окружающей среды в США расширяет обычный спектр явлений и объектов, признаваемых памятными, о чем свидетельствовали фотографии, представленные на стендах выставки. Здесь можно было познакомиться с историей проблемы и с методами ее разрешения.
Филадельфийская выставка 1876 года, посвященная столетию США, подняла общественный интерес к прошлому страны, к ее колониальному периоду, что послужило стимулом к реставрации поселений индейцев, равно как и жилищ первых колонистов. В 1906 году правительство США предприняло первый серьезный шаг к централизации и координации движения за сохранение памятников старины, приняв закон о древностях, в котором, в частности, были обозначены памятники, подлежащие охране. Последующие два закона: об исторических местах 1935 года и о сохранении национальных исторических ресурсов 1966 года определили национальную политику в этой области, последовательно проводимую в жизнь властями, общественными организациями и частными лицами. На практике эта политика осуществляется самыми различными методами от инвентаризации памятников истории и культуры до их пропаганды и сбора средств на рекреационные нужды.
Большую роль в этом деле играют представители творческой интеллигенции, сотрудники социальных и художественных институтов США. В город, объявленный полностью или частично заповедным, выезжают ученые, архитекторы, художники, которые выступают там с лекциями о его исторической и культурной значимости. Местные газеты и радиостанции публикуют их выступления, дебатируют предложения и программы, направленные на выработку оптимальных проектов консервации, реставрации и нового использования памятников старины.
Тенденция сохранять старые здания такие, например, как ныне бездействующие заводы, фабрики, вокзалы, путем превращения их в общественные заведения, дансинги, торговые центры, даже концертные залы находит в последнее время все большее число приверженцев, становясь одним из самых действенных средств охраны архитектурного наследия прошлого. Таков, например, проект реконструкции пивоваренного завода Тиволи в Деневере, Колорадо, который предполагает сохранение архитектурного облика, а также части оборудования в интерьерах для создания в его стенах торгового центра с несколькими увеселительными заведениями.
На выставке можно было видеть фотографии возвращенных к новой жизни зданий, представляющих большой интерес с точки зрения истории архитектуры США. Здание оперы в Вильмингтоне, Делавер, образец архитектуры из литого чугуна, в результате реставрации снова стал центром театрального искусства. Восстановлен храм Юнити в Иллинойском Ок Парке, построенный в 1906 году из железобетона по проекту Ф. Л. Райта. Три года назад была закончена реставрация здания Пенсильванской академии художеств, спроектированной одним из виднейших представителей викторианской архитектуры Ф. Фурнессом.
Усиленное внимание к собственной старине в США приводит иногда к курьезным результатам, как, например, создание «выставки фасадов» на Пенсильвания-авеню в Вашингтоне. Со всего города сюда свозятся фасады старых домов, которые призваны украсить или прикрыть вполне современные постройки.
Художественная ценность такого решения может показаться сомнительной, но вот создание из грязного промышленного района Вашингтона Джордж Таун, расположенного вдоль канала с традиционно отсутствующими набережными, коммерческого и культурного центра с несколькими самыми фешенебельными в городе магазинами, может служить образцом использования имеющейся территории и архитектурного фонда для улучшения эстетического облика города и, вместе с тем, демонстрирует новый подход к проблеме охраны памятников старины.
Деятельность лиц и организаций, заинтересованных в сохранении памятников истории и культуры США не ограничивается только консервацией и реставрацией зданий, городских и сельских районов. В поле их зрения попадают также и зоны археологических изысканий, находящихся под угрозой исчезновения из-за оползней и эрозии почв.
В этих случаях находки археологических раскопок помещаются в экспозиции местных музеев. Разработки новых методов раскопок также рассматриваются устроителями выставки как одно из средств сохранения памятников истории и культуры.
Проекты и изыскания мер по охране памятников старины в США, показанные на выставке, как говорят ее устроители, «были предприняты общественными группами и частными лицами, преследующими общую цель выявления и охраны своего наследия с тем, чтобы им могли пользоваться настоящее и грядущее поколения».

Е. Олегов

XI конгресс ИКСИД

В октябре 1979 года в Мехико (Мексика) состоится XI конгресс Международного совета обществ промышленного дизайна, основанного в 1957 году как профессиональное объединение дизайнеров всего мира.
Конгрессы ИКСИД проводятся один раз в два года. Программа ИКСИД включает укрепление контактов и связей дизайнеров и предполагает создание для этой цели исполнительных органов, занимающихся разработкой практических мер. Конгрессы Международного совета в немалой мере способствуют координации действий в условиях, когда дизайн вступает в новую фазу своего развития, когда ему отводится ведущая роль в проектировании «второй среды», когда работы дизайнеров заставили по-новому взглянуть на соотношение дизайна и искусства.
Одновременно с конгрессом будет проходить международная встреча ученых, работающих в области промышленного дизайна.
Конгрессу непосредственно будет предшествовать выставка декоративных изделий из стекла и керамики, проводимая в апреле 1979 года в Валенсии (Испания). Цель выставки — просмотр изделий, наиболее полно отвечающих единству функциональных и эстетических качеств. Определены две высшие награды: за лучшее изделие испанской промышленности и за лучшее изделие мировой промышленности. Выставка проводится по двум секциям — декоративно-прикладные изделия и промышленные изделия.

Н. У.

Научно-практическая конференция

Недавно по инициативе Коломыйского музея в селе Речка Косовского района Ивано-Франковской области была проведена научно-практическая конференция «Развитие народного искусства села Речка за годы Советской власти».
Эта конференция была посвящена 40-летию воссоединения западноукраинских областей с Советской Украиной. Сюда съехались мастера ткачества, резьбы по дереву, художественной обработки кожи и металла из Ивано-Франковска, Косова, Коломыи.
Для участников конференции были прочитаны доклады «Развитие резьбы, инкрустации и выпиливания по дереву в селе Речка», «Декоративно-прикладное ткачество», «Развитие художественной обработки металла и кожи», «Развитие искусства вышивки», с которыми выступили научные сотрудники Коломыйского и Косовского музеев, преподаватели Косовского техникума художественных промыслов.
Это село считается одним из центров народного искусства Западной Украины. Большое число мастеров работает в филиале производственно-художественного объединения «Гуцульщина», в косовских художественных мастерских, художественном цехе колхоза «40-летие Октября».
Наиболее интенсивно в этом селе развиваются резьба и инкрустация по дереву. Здесь изготовляют шкатулки, альбомы, тарелки традиционных форм, изделия для оформления интерьеров, сувениры. Для украшения используется преимущественно разноцветное естественное и крашеное дерево, бисер, перламутр.
Слава о мастерах М. Медведчуке, М. Кишуке, В. Тонюке, В. Билаке, братьях Грималюках идет далеко за пределами родного села. Они постоянные участники республиканских, всесоюзных, международных выставок, их произведения экспонируются во многих музеях страны.
В сельском Доме культуры была развернута выставка «Народное искусство Речки», где экспонировались произведения из фондов Коломыйского и Косовского музеев, а также недавно изготовленные.

Проведение таких крупных совещаний народных умельцев, вне сомнения, окажет важное влияние на развитие народных промыслов.

*

Радостный мир детства, яркий многоплановый рассказ о жизни юных граждан Страны Советов предстал на выставке «Художники Украины — детям», которая открылась в республиканском Доме художника. Украинские мастера кисти и резца включили в экспозицию более, чем тысячу лучших произведений всех жанров изобразительного искусства. Особенное внимание посетителей привлекает раздел декоративно-прикладного, а также театрально-декорационного искусства. Наряду с произведениями старших мастеров широко представлены и работы талантливой молодежи.

О. Красильникова

Выставка художественной промышленности Турции

С 25 ноября по 9 декабря 1978 года в павильоне парка Сокольники проходила выставка экспортных товаров Турции, проводимая организацией «Востокинторг» совместно с торговой палатой СССР. На ней был представлен богатый ассортимент товаров турецкой промышленности: мебель, посуда из стекла и керамики, традиционные ковры, гардины.

И хотя цель выставки была явно коммерческая, для нас она интересна с точки зрения оценки работы дизайнеров и оформителей.

Посуда. Основным материалом для нее служат керамика, стекло, пластмасса. В росписи кухонных наборов звучит цветочный орнамент, где витиеватые изогнутые линии как бы со всех сторон обволакивают предмет, распускаясь в центре в прекрасный букет. Нежный нейтральный кремовый фон дает большой простор для контрастных изображений.

Турецкие стеклянные вазы по своей форме напоминают древнегреческие керамические сосуды: в росписи используются сочные малиновые, сиреневые, бирюзовые краски.

Предметом особой гордости турецкого экспорта являются ковры, изготовленные, в основном, в Анатолии. Они пользуются большим спросом во всех европейских странах. Мода и спрос диктуют многое, и нередко это идет в ущерб национальным традициям, турецкие ковры теряют веками хранившийся старинный народный узор, в их росписи появляются модные яркие орнаменты; они естественно вписываются в интерьер французской столовой или итальянской гостиной.

На выставке были представлены и ковры ручной работы, которые стоят во много раз дороже промышленных изделий. Большим спросом пользуются настенные детские коврики. Они привлекают внимание своей сюжетностью и выразительностью оформления: на них — сцены из детских сказок, красивые пейзажи, дворцы и мечети.

Н. Кузнецова

Симпозиум по чешскому дизайну

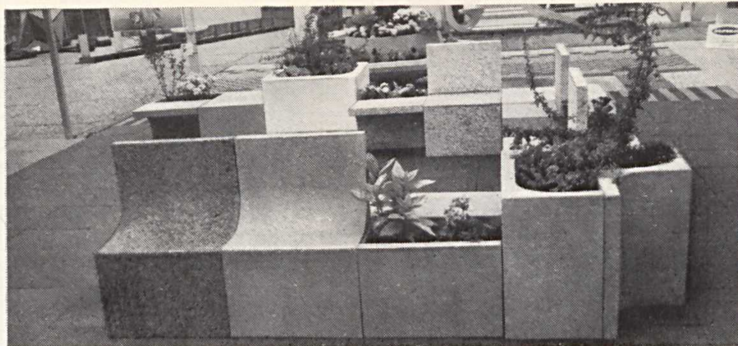
В декабре 1978 года в Москве была открыта выставка «Чехословацкий дизайн. Традиции и современность». На ней были представлены наиболее интересные образцы истории чехословацкой техники, мебель, стекло, керамика, новые разработки чехословацких дизайнеров. Одновременно с открытием выставки состоялся научный симпозиум. На нем выступили видные руководители, теоретики и историки художественного конструирования в ЧССР. Были показаны два научно-популярных фильма «Красота для века техники» и «Дизайн и модернизация».

Такая встреча с чехословацким дизайном продолжает традицию тесной взаимосвязи художников двух стран. На выставке и в докладах были подведены итоги развития предметного художественного творчества в ЧССР 70-х годов, дана характеристика современного стиля, национальных особенностей чехословацкого дизайна и художественной критики в этой области.

Большие задачи в стране возлагаются на Институт промышленного дизайна (ИПД), который подчинен Федеральному министерству по техническому развитию и капиталовложениям. В нем разрабатываются в основном общетеоретические и прикладные научные вопросы, включая эргономику. В институте дизайн исследуется как «творческий, самостоятельный вид деятельности междисциплинарного характера, в которой взаимодействуют достижения науки, техники и искусства и вклад которой не может быть восполнен никакими другими видами деятельности».

Особый интерес вызвал доклад искусствоведа М. Ламаровой «Традиции чехословацкого дизайна», давшей очерк художественных тенденций в нем, начиная с середины прошлого века, с деятельности всемирно известной мебельной фабрики «Тонет» в моравских городах Корычаны и Быстршице под Гостыном. Столь же детальный исторический подход был положен в основу доклада научного сотрудника Института культуры жилища и одежды в Праге П. Дрдацка на тему «Дизайн стекла и керамики в ЧССР». Она отметила, что в известной мере особенности чешского стекла предопределяются национальной спецификой, психологией исторически сформировавшейся бытовой среды, сложившимся отношением к природе, в которой художники черпают вдохновение. Сейчас спрос на функциональные и эстетически совершенные утилитарные изделия из стекла во все большей мере удовлетворяется за счет производства на полностью автоматизированных линиях. Это оказывает влияние на эстетику стекла, на характер взаимосвязи между функцией изделия и способом его обработки.

В. Аронов



«Искусство улицы» — биеннале в Париже

В сентябре 1978 года на пешеходных эспланадах нового парижского квартала Дефанс, ставших традиционным местом проведения художественных выставок, проходило первое Международное биеннале искусства улицы. Его цель — комплексное рассмотрение проблем формирования городской среды и той роли, которую играют в ее организации пластические искусства, элементы благоустройства и малые архитектурные формы. Подготовкой и проведением биеннале занималась созданная во Франции Национальная академия искусства улицы — общественная организация, соединяющая в себе функции центра исследований, информации и координации различных сфер творческой деятельности, а также связующего звена между художниками и промышленностью, содействующего установлению контактов и договоров с предприятиями и фирмами. Академия объединяет видных архитекторов, художников, дизайнеров, музейных работников, социологов, критиков искусства и представителей государственных учреждений (в том числе Ж. Балладюр, Р. Тайлибер, Ж. Милье, А. Моль, А. Парино и другие).

Разработанная академией программа биеннале включала пять основных тем: «Улица как оживленное пространство», «Пространство разрядки», «Материалы и техника», «Ежедневная интеграция искусств», «Праздник». Подбор тем отразился на специфике мероприятий, проводившихся в рамках биеннале — конгресс, спектакли, праздники, ряд выставок, в экспозицию которых вошло около 50 полихромных скульптурных форм, образцы городского благоустройства и оборудования (фрагменты мощения, мебель, фонари, цветочницы, киоски, автобусные остановки и т. д.), а также проекты и фотографии. Вдоль центральной пешеходной аллеи форума Дефанс были сооружены временные стены, отдельные участки которых на глазах у пешеходов расписывались учащимися художественных школ.

Одно из главных мест на биеннале занимал конгресс, ставший крупным теоретическим семинаром, на котором информировалось о французском и иностранном опыте, анализировались средства и методы творчества, успехи, трудности и неудачи, встреченные художниками и дизайнерами при реализации своих проектов. На сессии, посвященной «пространствам разрядки» (пешеходные дороги, зоны отдыха, детские площадки), обсуждались экологические, социальные и художественные аспекты взаимодействия города и природы, а также проблемы детей в городе, были отмечены успехи, достигнутые в решении этих вопросов социалистическими странами. Большое значение придавалось архитектурно-художественным средствам гуманизации среды — пластическим искусствам, малым архитектурным формам, городской мебели, освещению, мощению, то есть тем элементам среды, которые, находясь в непосредственном контакте с человеком, формируют его ближайшее предметно-пространственное окружение. В этой связи определенный интерес представляет опыт совместной работы архитекторов, урбанистов и художников в новых городах Франции.

Рассматривая улицу, как «пространство оживления», как «зрелище», в котором пешеход принимает самое непосредственное участие, особое внимание участники конгресса уделили значению тех элементов, которые вносят жизнь и «повседневное искусство» в городскую среду (витрины, афиши, световые табло, вывески, плакаты). С целью повысить художественный уровень полиграфической продукции Национальная академия искусства улицы учредила «Гран При» французского плаката — премию, периодически присуждаемую лучшему французскому плакату месяца.

Последние дни конгресса были посвящены проблеме праздников (традиционных, сельских, детских, спортивных, политических), их психологии и социальным функциям, важнейшая из которых, по мнению участников, — смягчение взаимной отчужденности и индивидуализма, царящих в «обществе потребления». Международное биеннале искусства улицы закончилось представлением досье на три первые премии за лучшие работы в различных областях художественной организации городской среды. Эти премии будут присуждены после анкетных опросов в сентябре 1979 года. После закрытия биеннале часть экспозиции была перенесена на одну из наиболее оживленных «новых» площадей старого Парижа — плато Бобур.

Н. Соловьев



В издательстве «Изобразительное искусство» в конце прошлого года вышла книга А. Каменского о скульпторе Анне Голубкиной под названием «Рыцарский подвиг».
Спустя более чем полвека после смерти скульптора, читатель обрел возможность познакомиться с творчеством Голубкиной. Первая монография о великом русском скульпторе написана вдохновенно, ярко, как говорится, на одном дыхании. При этом каждый факт, каждая строка этой книги подтверждена архивными материалами, ссылками на те или иные источники. Удивительный сплав художественной образности и документальной достоверности! В этом смысле книгу Каменского можно поставить в ряд лучших советских монографий о художниках. Документально - монографический тип повествования, избранный автором, как нельзя лучше отвечает этой цели. Руководствуясь идеей — «нет творчества вне личности творца» — Каменский строит свое повествование на точном биографическом материале, но жизненные детали не заслоняют, а помогают глубже и разносторонней раскрыть суть творчества художника. В центре внимания исследователя — истоки и стимулы художественного процесса: «Я стремился так оперировать фактами, чтобы читателя ни на секунду не оставляло чувство прямого соприкосновения с драмой жизни и творчества Анны Семеновны Голубкиной...».
Для того, чтобы написать книгу о драме художественных исканий и жизненных обстоятельств, мало изучить материал, собрать факты, исследовать творчество. Для того, чтобы написать книгу о скульпторе Анне Голубкиной, требуется большая умственная и духовная энергия того, кто взялся за эту работу. Без полной отдачи всех душевных сил, прилежно и добросовестно собранные факты останутся упорядоченной грудой разрозненных явлений. Алексей Толстой как-то сказал: «Романом вы держите экзамен на Человека». Об авторе «Рыцарского подвига» можно сказать, что экзамен выдержан.
Читатель, увлеченный книгой А. Каменского о А. С. Голубкиной, испытывает волнение особого рода. Он внимательно следит за жизненным подвигом замечательного скульптора, за крутыми поворотами ее судьбы, за раскрытием образного содержания ее пластических метафор и, вместе с тем, в этой напряженной смене нравственных исканий, художественных достижений и неудач читатель угадывает личность автора монографии, его представления о профессиональной этике, о нравственных критериях творчества, о времени и его людях. Читатель понимает, что книга, осветившая глубинные процессы сложной личности великого русского скульптора, познакомившая его с мастером, творчество которого является неугасимым горением совести выразила в той или иной форме систему взглядов, убеждений, пристрастий и самого автора.
Иначе и не могло быть. Ведь не случайно же в фокусе внимания Каменского нравственные начала жизни и творчества Голубкиной, вернее нерасторжимое единство этих двух начал. «Она была трагически-прекрасной фигурой и в своем искусстве и в своей труднейшей, полной мук и страданий повседневности».
Каменский дает точное представление о индивидуальности Голубкиной, о ее характере, о «том, как складывалась и день за днем шла ее жизнь». И в этом взволнованном обстоятельном повествовании раскрывается образ художника, страдающего от проявления малейшей несправедливости, стремящегося к самосовершенствованию, жертвенности, живущего высокими духовными интересами, в презрении к благополучию, к успокоенности, к усредненности.
Каменский особо выделяет прекрасное свойство личности Голубкиной, понимающей служение искусству как подвиг: «Не ходи замуж, не заводи семьи. Искусство связанных рук не любит».
В этом смысле вся жизнь подлинного художника «поле битвы, и каждый прожитый им день полон борьбы и жертв». Как важно, что именно сегодня еще и еще раз в этой книге утверждается принцип высокого отношения к искусству, подымается на щит русская традиция нравственных исканий и одухотворений.
Натура, страстная и активная, Голубкина очень рано, в начале 80-х годов, включается в революционную борьбу, цели и задачи которой отвечали ее идейным устремлениям. Но и из этих фактов своей биографии Голубкина не сделала ни рекламы, ни показного величия. Никогда после свершения Октябрьской революции она никому не напоминала о своем участии в освободительном движении, не хвасталась своим славным революционным прошлым.
И еще один штрих, подтверждающий крайнюю скромность, порой даже аскетизм натуры скульптора: Голубкина не пришла на открытие своей единственной в жизни персональной выставки. «На другой день мы пошли с А. С. на выставку» — свидетельствует З. Д. Клобукова. Только на другой день! Никаких уступок «суете»... комментирует Каменский. Такой со страниц книги Каменского предстает перед читателем личность Анны Голубкиной. А ее творения? Чем зрелее и свободнее становится пластическое мастерство Голубкиной, тем полнее и целостнее выражает она свои помыслы, тем явственнее звучат в работах скульптора нравственные мотивы. «Герои ее работ — люди взыскующей совести, тревожной, взволнованной души. Они всегда ищут в жизни глубокий, сокровенный смысл, соразмеряют себя, свои чувства, размышления и поступки с некими высшими началами»,— пишет Каменский.
Что касается пластической формы, то Голубкина всегда строго следовала собственному пониманию реализма, сформулированному ею в книжке «Несколько слов о ремесле скульптора». «Выявление идеи сущности посредством воссоздания главного во всей полноте и игнорирования деталей реальной повседневности, конечно, не есть ложь, а высший реализм». Выявление идеи через «одухотворенную материю» самой скульптурной формы — вот девиз работы Голубкиной и ее понимание «высшего реализма».
Теперь немного критических замечаний о книге как полиграфическом произведении. Жаль, что художник «не услышал» высокого духовного настроя книги и пошел по пути шаблонных макетных решений. Неубедительно выглядит обложка и супер: ход плакатный, чересчур прямолинейный. Не всегда выразительны фотографии, их одинаковый размер, отсутствие специально снятых фрагментов вызывают ощущение монотонности...
Но все эти замечания ничто по сравнению с праздником выхода в свет первой монографии о замечательном скульпторе.

С. Базазьянц

А. Каменский. Рыцарский подвиг. М., «Изобразительное искусство», 1978.

Вышли из печати

Шингаров Г. Х. СОЦИАЛЬНАЯ ПРИРОДА ЭСТЕТИЧЕСКИХ ЧУВСТВ. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика», № 5). М., «Знание», 1978.
Автор вскрывает природу эстетических чувств, характеризуя различные факторы их происхождения и воздействие на развитие личности.

ИВАН ИВАНОВИЧ ШИШКИН. Переписка. Дневник. Современники о художнике. (Мир художника). Л., «Искусство», Ленингр. отд-ние, 1978.
Материалы, собранные в книге, полнее характеризуют духовный облик художника и процесс формирования его мастерства, дополняют существующие представления о русской художественной жизни второй половины XIX века.

Эсколье Р. ОНОРЕ ДОМЬЕ. (Серия «Жизнь в искусстве»). М., «Искусство», 1978.
Новое издание серии «Жизнь в искусстве», посвященное выдающемуся французскому художнику, представляет собой перевод книги «Домье и его мир», созданной писателем Р. Эсколье, автором ряда статей и книг о творчестве О. Домье.

ЭСТЕТИКА И ПУТИ ТВОРЧЕСТВА. Сб. статей. М., «Изобразительное искусство», 1977.
В сборнике помещены статьи по некоторым актуальным проблемам эстетики и искусства. Авторы исследуют закономерности развития советских национальных художественных культур и понятие прогресса в искусстве, основные направления в современном искусствознании и отдельных видах изобразительного искусства.

Юровская Э. П. КРИТИКА ФОРМАЛИЗМА В БУРЖУАЗНОЙ ЭСТЕТИКЕ СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦИИ. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика», № 11). М., «Знание», 1977.
Критикуя формалистическую эстетику Франции, автор характеризует ее истоки и основные положения, определяет место, которое занимает эстетика формализма в современной культурной и духовной жизни страны.

Лукьянов Б. Г. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА ИСКУССТВА: СУЩНОСТЬ И КРИТЕРИИ. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Эстетика», № 12). М., «Знание», 1977.
Автор характеризует понятия идейности, народности и партийности в искусстве как основу эстетической оценки, рассматривая в качестве главного критерия правдивость художественного произведения.

МИКЕЛАНДЖЕЛО И ЕГО ВРЕМЯ. Сб. статей. Под ред. Е. Ротенберга и Н. Чегодаевой. М., «Искусство», 1978. (ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР).
Авторы статей рассматривают произведения Микеланджело и своеобразие его творческого метода, выявляют вклад мастера в различные виды искусства и воздействие, оказанное великим художником на своих современников.

ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ. 1941—1945 гг. Документы и материалы. М., «Наука», 1978.
В первый раздел сборника («Из хроники архитектурной жизни периода Великой Отечественной войны») вошли важнейшие постановления партии и правительства, директивные документы, имеющие отношение к архитектурной деятельности, материалы X и XI пленумов ССА СССР, V и VI сессий Академии архитектуры СССР, а также сведения о важнейших мероприятиях по подготовке к восстановительному строительству, творческих дискуссиях, выставках и конкурсах. Большинство документов публикуется впервые. Вторая часть сборника посвящается архитектурной печати военных лет и содержит обширный перечень изданных книг, брошюр, статей. Составитель сборника, автор вводных статей и примечаний Т. Малинина.

Обои XVIII—XIX веков

Бумажные обои — относительно молодой отделочный материал. В Европе он получил широкое распространение и выделился в самостоятельную отрасль промышленности только в XVIII веке [1]. В России бумажные обои также распространились в XVIII веке. Усадебные дома, как городские, так и загородние, стали декорироваться в интерьерах «бумажками». Не гнушались ими и во дворцах — об этом свидетельствует отделка интерьеров в кусковской и останкинской резиденциях Шереметева. К концу XVIII века обои стали применяться повсеместно.

Существовало два способа применения промышленных обоев. Первый всем хорошо известен: стены сплошь покрываются обоями, наклеенными вплотную друг к другу. Второй способ в эпоху классицизма был не менее популярен — на раму натягивали холст, на холст клеили обои, а затем рамы закрепляли на стенах. Ширина обойного листа, обширный набор художественных средств, много отдельных орнаментальных элементов позволяли



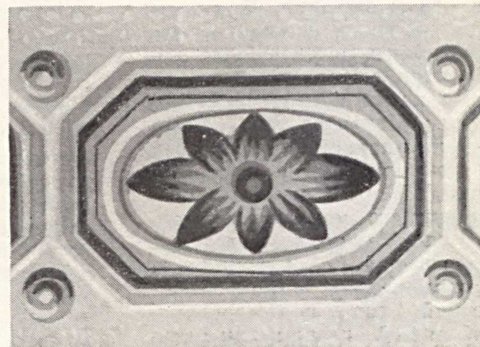
создавать обои разнообразными по типу, рисунку и цветовому составу. Орнамент мог быть ковровым; раппорт при этом многократно повторялся по ширине листа. Нередки случаи, когда раппорт размещен во всю ширину листа. Чаще всего это утонченные хитросплетения растительного орнамента. Но встречаются и более монументальные композиции, например, ваза с пышным букетом цветов.

Широкое распространение в конце XVIII века получили полосатые обои. Рисунок их еще не настолько прямолинейно-монументален, как это будет позже, в эпоху зрелого классицизма. Полосы эти либо состоят из тонкой графичной сетки, либо стилизуют светотеневую игру в складках свободно висящей драпировочной ткани, либо изображают висящие гирлянды. Полосы часто сочетались с растительным или геометрическим орнаментом.

Гораздо реже применялся так называемый «гротеск», изображавший причудливые переплетения птиц, растений, различных предметов. Этот тип орнамента перекочевал в классицизм из Ренессанса, который, в свою очередь, подражал древнеримским образцам [2].

В первой половине XIX века доминирует принципиально новый тип бумажных обоев. Новый как по технологической схеме, так и по декоративным качествам. Стены и потолки оклеивали бумагой (не полосами, а как попало, отдельными листами: старыми документами, письмами, газетами), а затем, уже по бумаге, окрашивали и расписывали [3].

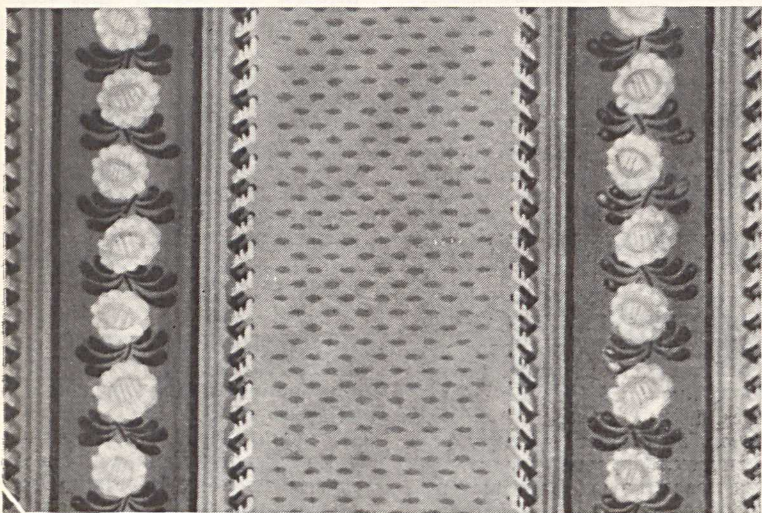
В это время поверхности стен в рядовых жилых домах утрачивают орнамент, приобретая монохромный характер, особенно в парадных комнатах. Этот прием усиливает монументализацию внутреннего пространства. Колера приобретают насыщенность и плотность. Редко применяется в гостиных голубой колер, чаще глубокий, насыщенный темно-синий. Зелень кабинетов и спален насыщается до естественного цвета лугов и сочных весенних липовых крон. Потолки, большей частью, в тон стены, не меньшей насыщенности разбеленные. В жилых комнатах любили голубые потолки чаще в сочетании с зелеными стенами. В парадных гостиных в центре потолка (гостиные в плане близки к квадрату) в живописной технике «гризайль» рисовали розетку.



Основное внимание уделяли месту сопряжения потолков со стенами. Наиболее распространенным приемом было изображение тянутого штукатурного карниза. Чаще всего это изображение схематично — полоса на потолке и полоса на стене. Но иногда тщательно вырисовывали светотеневую игру в криволинейных обломах, так что при достаточной высоте комнат и тонкости прорисовки создавалась иллюзия настоящих рельефных карнизов.

В жилых комнатах в верхней части стены наклеивали бумажные бордюры, многокрасочные орнаменты которых значительно активнее плоскости стен.

В подсобных помещениях стены могли оклеиваться бумагой различного происхождения, без последующей покраски. Примечателен в связи с этим диалог Александра Федоровича Адуева с



дядюшкой («Обыкновенная история» И. А. Гончарова), когда Петр Иванович просит племянника:

... Подари-ка ты мне свои проекты и сочинения...

— Подарить извольте, дядюшка, — сказал Александр, которому польстило это требование дяди. — Не угодно ли, я вам сделаю оглавление всех статей в хронологическом порядке?

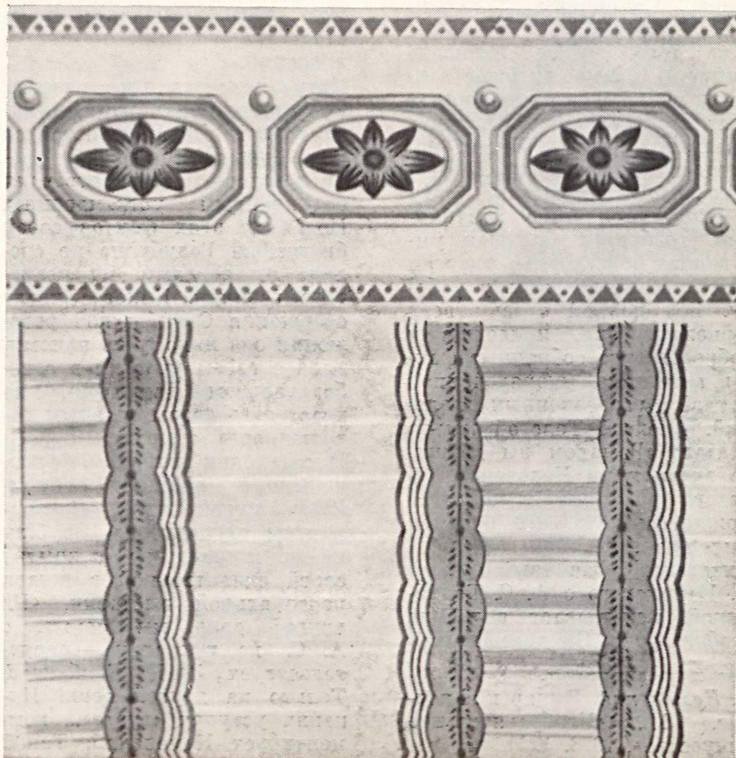
— Нет, не нужно... Спасибо за подарок. Евсей! Отнеси эти бумаги к Василью.

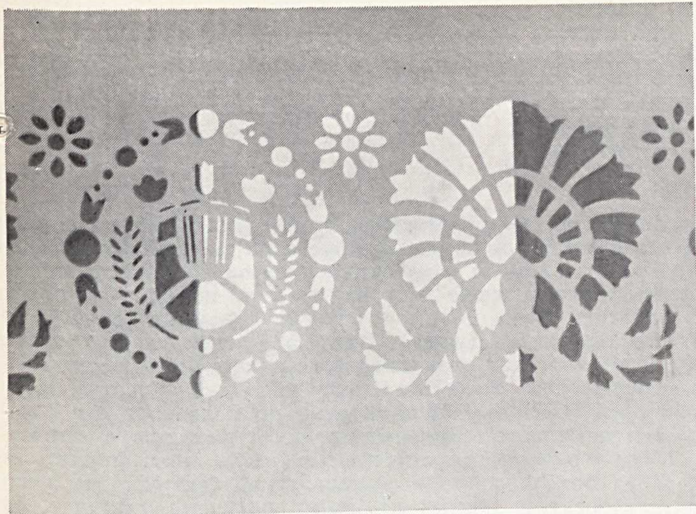
— Зачем к Василью! в ваш кабинет.

— Он просил у меня бумаги оклеить что-то...

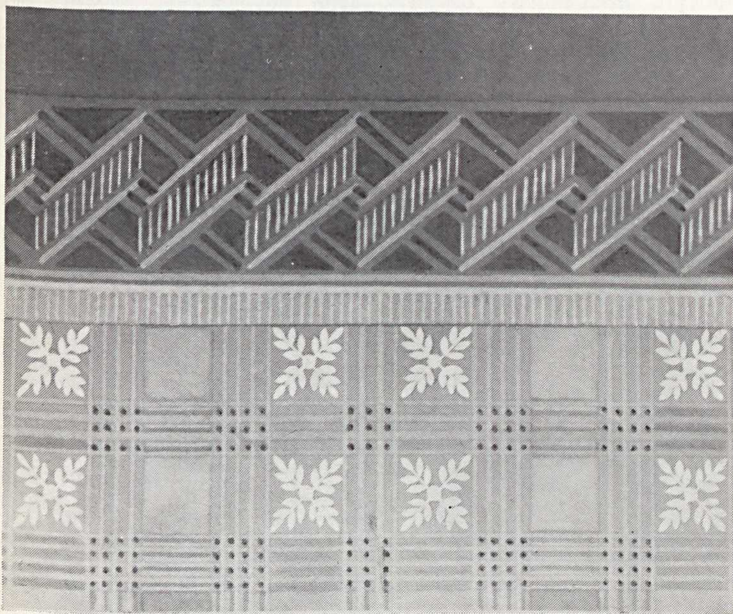
И дальше, когда племянник серьезно занялся делом, дядя уже не обклеивал перегородок его сочинениями, а читал их молча.

До недавнего времени считалось, что «совсем не осталось тех росписей, которых было, вероятно, больше всего: неяркий расписной фриз, легкий орнамент по периметру потолка, рисованая розетка в центре» [4]. Таких росписей действительно было большинство. Последние исследования показали, что и сохранились они тоже в большинстве. Деревянные дома ампирной рядовой застройки донесли до нашего времени в законсервированном виде этот са-





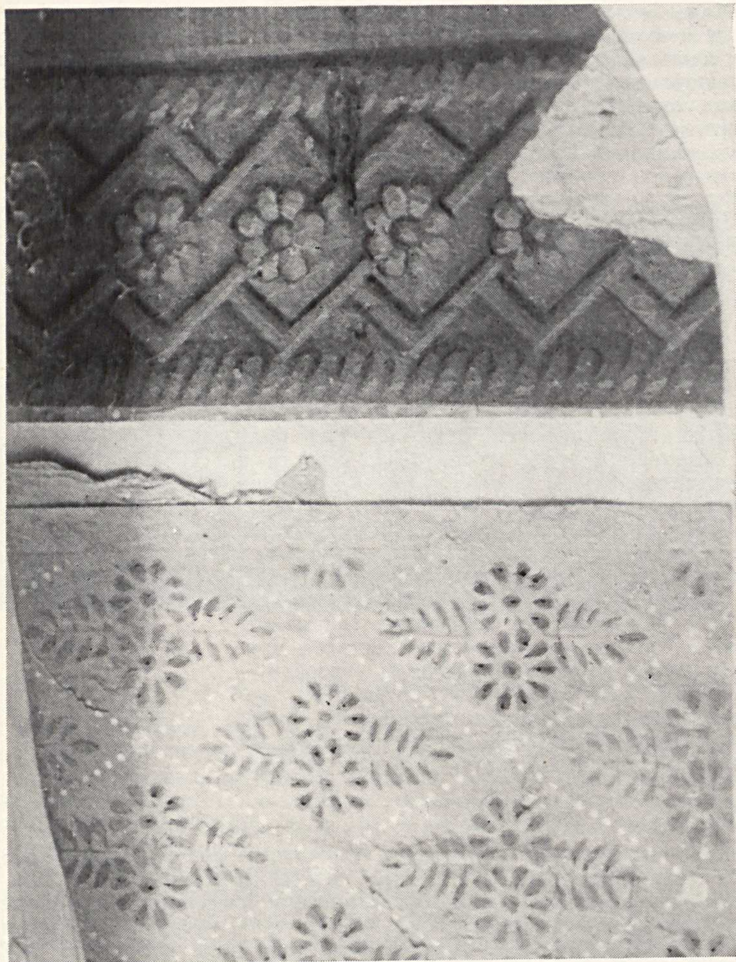
мый распространенный нехитрый тип декорирования интерьеров. Орнаментальные фризы набивались по трафарету. В жилых комнатах рисунок их, как правило, одноцветен, в парадных же он может быть составлен из чередующихся светлого и темного раппортов, призванных осуществлять иллюзорную светотеневую игру в условном лепном рельефном поясе. Такой зрительный эффект не всегда достаточно удачно мог обмануть глаз, но в декоративности ему трудно отказать.
Розетки же, которые размещали в центре потолка, исполнялись и более искусно в живописной манере, в технике «гризайль». При высоте 3,0—3,5 м даже наиболее тонко прорисованные розетки лишь слегка возмущали спокойную тонированную поверхность перекрытия, создавая достаточно активный художественный акцент, завершающий архитектурную декорацию комнаты, но не претендующий на имитацию подлинных рельефных форм. При более высоких потолках розетки могут притязать на иллюзорную близость к лепнине, особенно на фоне темных потолков. Применяли их по преимуществу в гостиных, как в «наиболее украшенных комнатах».
Обои промышленные в 10—20-х годах XIX века применяются редко, преимущественно в жилых помещениях. «С того времени, как найдено удобнейшим стены внутри домов, даже деревянных, штукатурить, красить и расписывать, — пишет в 1829 году «Журнал мануфактур и торговли», — бумажные обои мало-помалу стали выходить из употребления, и только в легних домах, беседках и у людей недостаточных сохранились. Действительно, штукатурка стен во всех отношениях предпочтительнее: чистота и опрятность лучше сохраняется, в доме бывает теплее, меньше опасности от огня, а сверх того она обходится дешевле, даже если стены будут и выкрашены, и расписаны, только без прихоти. Такая перемена вкуса и обычая привела обойные фабрики в стесненное положение: сбыт сего изделия день от дня уменьшается» [5].
В 30—40-х годах XIX века популярность фабричных орнаментированных обоев возрастает. Сначала их применяют только в прихожих, отделывая остальные помещения привычным способом — оклейка бумагой, затем окраска. К середине XIX века обои промышленного изготовления уже применяются повсеместно. Поначалу они придерживаются ампирной цветовой схемы: залы желтых или серых тонов, гостиные — синих, спальни — зеленых. В орнаменте этого времени преобладает подражание мотивам XVIII века.



Обои второй половины XIX века интересны многообразием цветовых и стилевых формообразований и сочетаний. Основной, наиболее распространенный тип орнамента — ковровый. Нередки, как и в XVIII веке, случаи заполнения одним раппортом всей ширины обойного листа. Достаточно большой популярностью пользуются полосатые обои.
В 50—60-х годах XIX века возрождается мода на насыпные обои. Они чрезвычайно эффектны, особенно в сочетании с активным рокайлевым рисунком, однако не практичны в эксплуатации: насыпная часть, состоящая из суконного порошка, закрепленного на бумаге при помощи клея (насыпанного на клей), боится сырости и моли, впитывает пыль и трудно чистится, в местах частых прикосновений быстро истирается. Поэтому в конце XIX века они выходят из употребления, но по-прежнему популярными остаются бордюры, изготовленные в насыпной технике.
С самого начала своего существования бумажные обои своими декоративными свойствами не претендовали на самостоятельный отделочный материал. Они стремились имитировать известные, более дорогие виды отделки: кожу, дерево, мрамор. Самым распространенным из них была ткань, поэтому большинство рисунков бумажных обоев сделаны «под ткань». Часто они максимально приближаются к копируемому материалу: набивному ситцу, муару, тканному рисунку шелка, коврам. Лестницы чаще оклеивали обоями «под мрамор», «под лепку», «под руст», и при этом добивались настолько поразительного сходства, что только при близком и внимательном рассмотрении можно было понять, что на стене бумага. В последней трети XIX века получили распространение обои, имитирующие деревянную фанерованную поверхность. На бумагу наносился рисунок текстуры дерева той или иной породы (дуба, березы, красного дерева), а затем поверхность ее покрывали лаком, создавая впечатление полированной поверхности. Были и более сложные решения: изображались деревянные профилированные филенчатые панели или замысловатые хитросплетения готической резьбы.
Иногда рисунки обоев имитируют многоцветный орнамент мозаики или глянцевую поверхность печных изразцов.
Замечательна вариантность обоев второй половины XIX века. Наделенные одинаковым рисунком, но с разнообразной цветовой трактовкой эти варианты производят различное, подчас противоположное впечатление и применяются в помещениях разного назначения.
В последней четверти XIX века в изготовлении обоев наблюдается интересный технологический прием. Колер бумаги становится одним из цветовых компонентов рисунка. При этом в бумагу вводится пигмент, окрашивающий ее в тот или иной колер, чаще всего золотистых оттенков. Нередко применялась технология, известная в производстве набивных тканей, так называемый метод «резерважа»: краской наносился фон, а незакрашенная поверхность составляла рисунок.
Надежным датировочным элементом бумажных обоев является ширина листа. В XVIII — первой трети XIX века она составляет 52—54 см, редко 57 см. В 30—40-х годах эта величина уменьшается до 17 см. Обойные листы этой ширины производятся всю вторую половину XIX века.



Бумага в XVIII — начале XIX века применялась любого качества, но для дорогих обоев стремились использовать хорошие сорта. Однако чаще всего это грубая бумага, по качеству близкая к современной оберточной, как ее тогда называли, бумага, изготавливаемая машинным способом, в это время была на стадии изобретения, совершенствования и внедрения, а наиболее распространенным видом промышленной бумаги была бумага ручного изготовления. Она вырабатывалась путем выливания на тонкие металлические решетки, сквозь которые вниз стекала влага. После просушки листы снимали, а на бумаге оставались следы решетки. Если рассматривать такой лист на просвет, на нем без труда можно заметить сетку взаимно перпендикулярных линий, так называемых «пержей» (verga). Края отдельных листов такой бумаги обрезали (для равномерности ширины), раскладывали на специальном столе и склеивали в одну ленту. После того как клей просыхал, бумагу грунтовали, лощили или атласили. Затем наступала самая ответственная операция в изготовлении обоев — нанесение рисунка. По схеме технологического процесса она приближалась к ситценабивной технике. Для этого употребляли резные доски, которыми рисунок печатался на поверхности бумаги. Количество досок равнялось количеству применяемых колеров.



К середине XIX века достаточно широкое применение получила бесконечная бумага, и обои теперь печатают на ней.

Бумага — непрочный отделочный материал. Она легко рвется, неустойчива к влаге. Не лучше дело обстоит и с клеевыми красочными составами, применявшимися в первой половине XIX века при окраске и расписывании стен. Они выгорают, причем неравномерно — на солнечных стенах загрязняются, истираются и осыпаются и, наконец, реагируют с активными химическими агентами воздуха, теряя свои колористические характеристики. Мы привыкли считать, что продолжительность жизни обоев составляет около пяти лет, обоев современных, достаточно прочных и устойчивых к различным неблагоприятным воздействиям. Тем удивительнее обои-долгожители XIX века, которые могли служить до 30—40 лет.

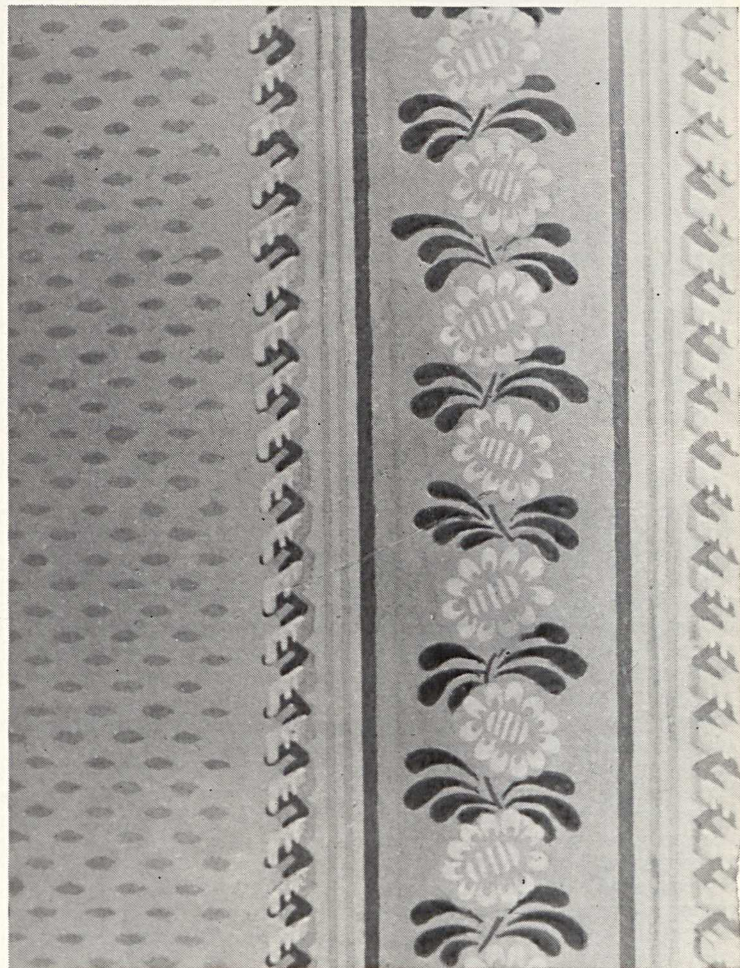
Причиной этому, по-видимому, служили другие масштабы барского дома. Помимо этого, реже пользовались парадными комнатами. Конечно, наивно было бы думать, что стены в течение десятилетий оставались чистыми и невредимыми. Но изнашивались они неравномерно — страдала, в основном, нижняя часть стен, которую без особого труда и материальных затрат можно было подвергнуть несложному ремонту либо поновлению. Ремонт был прост — накладывали бумажные заплатки, а затем окрашивали, подбирая максимально приближенный колер.

В первой половине XIX века в России работало несколько обойных фабрик. Самой популярной из них была царскосельская под Петербургом. «В деле обоев первое место принадлежит без всякого прекословия царскосельской обойной фабрике ведомства Его Императорского величества, — писал «Журнал мануфактур и торговли» в 1829 году. — Изделия оной богатством, вкусом, чистотою отделки и величайшим сходством с дорогими материями не имеют себе равных. Богатые и прекрасные узоры, цвета живые, чистая и нежная печать, вернее тень, отличают их от всех так, что они могут сравниться с лучшими иностранными»[6].

Из подмосковных популярностью пользовались Жилкинская обойная фабрика, хотя качество производимых ею обоев было заметно ниже царскосельских.

Помимо больших мануфактур существовал целый ряд небольших мастерских. Одну из них описывает И. С. Тургенев в романе «Первая любовь». «...Дело происходило летом 1833 года. Я жил в Москве у моих родителей. Они нанимали дачу около Калужской заставы, против Нескучного...

...Дача наша состояла из деревянного барского дома с колоннами и двух низеньких флигельков; во флигеле налево помещалась крохотная фабрика дешевых обоев... Я не раз хаживал туда смотреть, как десяток худых и взъерошенных мальчишек в засаленных халатах и с испитыми лицами то и дело вскакивали на деревянные рычаги, нажимавшие четырехугольные обрубки пресса, и таким образом тяжестью своих тщедушных тел вытискивали пестрые узоры обоев». Коллекция обоев, которой я располагаю, содержит около тысячи различных образцов XVIII—XX веков, то есть практически охватывает весь хронологический диапазон применения бумаги в качестве отделочного материала. Собрана она на памятниках архитектуры в процессе проектно-исследовательских работ, но более значительная часть ее поступлений состоит из обоев жилых домов рядовой застройки Москвы, намечаемых к сносу. Уникальные образцы, найденные в этих домах, лишний раз свидетельствуют о той осторожности, с которой нужно относиться к ликвидации так называемого «ветхого фонда» в Москве и о настоятельной необходимости тщательного обследования каждого дома, подлежащего сносу.



Игорь Киселев

---

[1] *Н. Ю. Бирюкова.* Западноевропейское прикладное искусство XVII—XVIII веков. Л., «Искусство», 1972, с. 119, 164.
[2] *Г. М. Соколова.* Лоджии Рафаэля. Л., «Аврора», 1975.
[3] *И. А. Киселев.* Обои московского ампира. — В кн.: «Панорама искусства-77». М., «Советский художник», 1978, с. 228.
[4] *Е. В. Николаев.* Классическая Москва. М., Стройиздат, 1975, с. 210.
[5] «Журнал мануфактур и торговли», 1829, № 6, СПб., с. 84.
[6] Там же.

Декоративное Искусство СССР

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 4(257).1979
Основан в 1957 году

На обложке:

«Ника, завязывающая сандалий».
Рельеф из храма
Ники Аптерос
на Афинском акрополе

В номере:

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
А 04994 от 11.III.1979
Сдано в набор 8.II.1979
Бумага мелованная
Формат 70×90 1/8
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 11,599
Условных печатных листов 7,02
Печатных листов 6
Зак. 4604. Тираж 34 000.
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

Только факты

Москва
Всесоюзная выставка произведений художников театра и кино открылась 24 января в Центральном выставочном зале столицы. Здесь было собрано более трех тысяч работ, рассказывающих о развитии театрально-декорационного и кинодекорационного искусства за последние десять лет. Подобные выставки устраивались у нас в стране дважды: в 1935 году в залах Исторического музея (без участия художников кинематографии) и в 1967 году, когда впервые было показано развитие театрально-декорационного искусства, а также искусства кинодекорации за 50 лет Советской власти. В новой экспозиции были представлены эскизы к спектаклям по пьесам советских и зарубежных драматургов, к музыкальным произведениям, фильмам, нашедшим воплощение на сценах и экранах страны. Они посвящены основным темам нашего искусства — труду, истории, современности. Специальный раздел отведен дипломным работам художников театра. Большой раздел «Дети — наше будущее» рассказал о творчестве мастеров, посвятивших свое искусство подрастающему поколению. В экспозиции участвовало более 600 художников из всех республик страны.

*

За заслуги в развитии советского прикладного искусства, разработку и внедрение в массовое производство высокохудожественных изделий из стекла заместитель главного художника Гусевского хрустального завода Министерства промышленности строительных материалов РСФСР Е. Рогов награжден орденом «Знак Почета».

*

Выставка произведений живописца Павла Кузнецова (1878—1968) и скульптора Александра Матвеева (1878—1960), посвященная 100-летию со дня их рождения, открылась в январе в Доме художника на Кузнецком мосту, 11. На выставке демонстрировались работы, созданные мастерами в разные годы.

*

«Графика Гойи» — так называлась первая в СССР испанская художественная выставка, открывшаяся 19 января в Доме дружбы с народами зарубежных стран. Национальная библиотека Мадрида предоставила на выставку 50 произведений великого испанского мастера. 22 января здесь же была открыта выставка работ прогрессивного английского художника, одного из создателей общества «Великобритания — СССР» Лоуренса Бредшоу. Одна из основных тем творчества Лоуренса Бредшоу — дружба народов нашей планеты.

*

Многим знакома установленная перед фасадом Третьяковской галереи скульптурная группа «Футболисты». Ее автор — известный советский мастер изобразительного искусства И. Чайков. Впервые его работы были представлены на суд зрителей в 1912 году. 15 января в залах Союза художников СССР (Кузнецкий мост, 20) открылась выставка произведений И. Чайкова, посвященная 90-летию со дня рождения.

*

250-летию со дня рождения основателя первого русского профессионального театра Федора Волкова была посвящена экспозиция, развернутая в Центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина. Среди экспонатов — эскизы декораций XVIII века, портреты сподвижников Ф. Волкова, произведения из собрания Эрмитажа, Государственного Исторического музея, Музея истории и реконструкции Москвы.

*

Выставка проектов монумента, отображающего славную боевую, революционную и трудовую историю завода «Борец», открылась 16 января на предприятии. Авторы проектов — студенты Архитектурного института. Для выставки было отобрано более 20 лучших работ. Творческое содружество машиностроителей и будущих архитекторов продолжится в дальнейшей работе над монументом.

*

В Центральном Доме архитектора состоялась встреча московских зодчих, принимающих участие в проектировании Байкало-Амурской магистрали и зоны ее влияния. О задачах и проблемах, стоящих перед московскими зодчими в Сибири, рассказали заместитель председателя Госстроя РСФСР, главный архитектор БАМа В. Бутузов и главный архитектор Мосгипротранса В. Батырев.

Ленинград
18 января в Центральном выставочном зале открылась экспозиция «Искусство Советской Эстонии». Было представлено более 1000 произведений живописи, графики, скульптуры. В основе большинства работ декоративно-прикладного искусства лежат традиционные национальные мотивы. Изделия выполнены из различных материалов — текстиля, фарфора, стекла, кожи и металла.

*

В январе в ЛОСХе состоялась конференция «Героическое в советском изобразительном искусстве». Речь шла о произведениях ленинградских художников, посвященным героям гражданской и Великой Отечественной войн, трудовому подвигу наших современников. Искусствоведы А. Дмитренко, И. Мамлин и С. Левандовский в своих выступлениях анализировали работы последних лет. Известные ленинградские мастера — М. Аникушин, Б. Угаров, Е. Моисеенко, В. Курдов, В. Ветрогонский, Ф. Савостьянов, А. Яковлев, Д. Обозненко и другие художники, творчество которых посвящено героической теме, рассказали о том, как они работали над произведениями, о своих поисках и замыслах, о том, как они понимают героику современной жизни.

*

В Летнем саду в павильоне Росси этого года в январе открылась выставка работ молодой ленинградской художницы Дарико Беридзе-Матросовой. Среди экспонатов — живопись, эскизы тканей, театральных декораций и костюмов к спектаклям, монументально-декоративных росписей, панно и графические произведения.

*

В Публичной библиотеке имени М. Е. Салтыкова-Щедрина 31 января состоялось открытие книжно-иллюстрационной выставки, доставленной в Ленинград из Софии. Она посвящена 100-летию Народной библиотеки имени Кирилла и Мефодия. На выставке демонстрировалось свыше двухсот книг и различных материалов, в том числе иллюстрации и фотографии.

Йошкар-Ола
В республиканском краеведческом музее была открыта выставка работ марийской художницы Лилии Орловой, ведущего мастера национальной вышивки. По сложности рисунка вышивка Л. Орловой приближена к ковровой. Художница с большой любовью передает молодым секреты мастерства национальной вышивки.

Калинин
В залах областной картинной галереи открылась вторая выставка произведений художников города-побратима Хямеенлинны (Финляндия), которая знакомила с творчеством 31 художника. Экспонировалось 80 произведений живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства.

Каунас
Здесь открылась новая картинная галерея. В семи залах Дворца искусств демонстрируются творения классиков западноевропейской живописи, полотна из запасников местного музея имени М.-К. Чюрлениса. Это пятая картинная галерея города, где проживает 400 тысяч человек.

Львов
«Удивительное — рядом», — так можно было сказать о персональной выставке одного из ведущих художников-керамистов Советского Союза Тараса Левкива, которая была организована в Львовском музее этнографии и художественных промыслов. В ее экспозицию вошло 100 работ, созданных художником за последние восемь лет.

Рига
Гобелен «На страже» художницы Эдит Паулс-Вигнере, посвященный революционному подвигу латышских стрелков, был удостоен почетной награды — медали Студии военных художников имени М. Б. Грекова. Председатель правления Союза художников Латвийской ССР Эдгар Илтнер вручил художнице медаль на открытии ее персональной выставки в Риге. В залах Музея зарубежного искусства экспонировалось 20 гобеленов художницы. Гобелен «На страже», показанный до этого на Международной выставке уникального и промышленного текстиля в Лодзи, получил также медаль Союза художников Польши.

Мирзаани (Грузинская ССР)
Дом-музей выдающегося грузинского художника Нико Пиросмани открылся в его родном селе Мирзаани Цителукаройского района: 200 картин Нико Пиросмани из фондов Музея искусств Грузии составили экспозицию дома-музея.

Чебоксары
«Мир глазами детей» — так называлась выставка, посвященная Международному году ребенка. На ней было представлено около 200 работ, выполненных школьниками.

Бургас (Болгария)
На Международном симпозиуме по скульптуре, прошедшем в Бургасе, московский скульптор Ю. Орлов был удостоен почетной премии за выполненную в мраморе двухфигурную композицию «Кирилл и Мефодий». Произведение советского скульптора будет установлено в Бургасе.

Потсдам
Пять месяцев знакомились посетители знаменитого дворцово-паркового комплекса Сан-Суси в Потсдаме с выставкой «Архитектурные чертежи А. И. Штакеншнайдера из архивов Петродворца». Многие документы напоминают тот период творчества зодчего, когда по его проектам возводились различные здания в Германии.

Фритаун
Большой интерес у жителей столицы Сьерра Леоне вызвала открывшаяся здесь советская фотовыставка «Олимпиада-80».

Хельсинки
Финские тележурналисты и сотрудники Гостелерадио СССР сняли часовую программу о народных мастерах Владимирской области. Фильм назван «800 лет народного вдохновения».

Париж
У входа в парижский музей «Отель де Сюлли» — золотой парусник, символ Ленинграда. В рамках советско-французского культурного сотрудничества здесь открылась выставка «Охрана и реставрация памятников Ленинграда». Она организована Министерством культуры СССР и Инспекцией по охране памятников г. Ленинграда. Сотни экспонатов — документы, фотографии, макеты подлинных архитектурных деталей — рассказали о работе по восстановлению и сохранению исторических памятников.

Стокгольм
В выставочном зале галереи «Хеланд» в центре столицы Швеции открылась выставка работ советских художников. На ней было представлено около 150 произведений живописи и графики.